

El discurs de ficció

Treball de final de grau

Miquel Àngel Pérez-De-Gregorio Busquets

Grau en Filosofia

Facultat de Lletres - Universitat de Girona

Setembre del 2014

0 Índex

1 Introducció.....	4
2 Teories sobre els aspectes externs del llenguatge	5
3 Teories sobre aspectes semàntics del llenguatge	6
4 Una teoria sobre l'audiència	11
5 Teories intencionals o dels actes de parla	12
5.1 Dues teories intencionals	12
5.2. La teoria de la simulació.....	14
5.2.1 Arguments a favor de la teoria de la simulació	14
5.2.2 Objeccions a la teoria de la simulació	18
5.3 La teoria del <i>make-believe</i>	20
5.3.1 Definició de <i>make-believe</i>	20
5.3.2 L'acte comunicatiu de ficció.....	22
5.3.3 Objeccions a la teoria del <i>make-believe</i>	28
5.3.3.1 Objeccions a la necessitat	28
5.3.3.2 Objeccions a la suficiència	31
5.3.3.3 Dues crítiques de Friend: El problema de la part i el tot, i la possibilitat de ficcions vertaderes	33
6. La ficció com a gènere.....	36
7. Conclusió.....	41

1 Introducció

Malgrat que la identificació d'una obra com a ficció no resulta problemàtica i sovint s'estableix un ampli consens en relació al seu caràcter ficcional, en el camp de la filosofia hi ha un debat actiu a l'hora de senyalar què és exactament la ficció i com es genera aquesta. Diferents autors han tractat d'abordar aquesta qüestió i determinar quines són les característiques essencials i distintives d'una obra de ficció. Amb aquesta intenció s'han proposat diferents anàlisis del concepte de ficció en termes de condicions necessàries i suficients amb les que es pretén donar compte de què és constitutiu d'una obra de ficció. L'objectiu d'aquest treball és precisament fer un breu recorregut per les diferents propostes analítiques, centrant-nos especialment en dues propostes contemporànies obertament en disputa a l'entorn de la noció de ficció.

A més de l'interès teòric de poder disposar d'una anàlisi del concepte de ficció, poder disposar d'una anàlisi d'aquest concepte té també cert interès antropològic. La capacitat de produir obres de ficció és una característica distintiva dels éssers humans i, des dels seus orígens, la ficció ha estat una eina genuïna de comunicació, un recurs didàctic i, a l'hora, un entreteniment. *Un món feliç* de Aldous Huxley constitueix un clar exemple d'obra literària ficcional on, a través de la manifestació cultural d'una novel·la de ficció, l'autor transmet les seves fantasies i inquietuds respecte el futur de la humanitat. Diríem que la ficció constitueix un recurs didàctic ja que mitjançant l'exercici de la imaginació que aquesta promou es facilita l'assimilació de conceptes com seria el cas de *El món de Sofia* de Jostein Gaarder o dels diàlegs de Plató, en els quals es transmeten els pensaments del filòsof i del seu mestre a través de l'elaboració de diàlegs ficticials entre Sòcrates i els seus interlocutors. A més, la ficció sovint ha estat útil per a fomentar l'educació moral sovint gràcies a la vinculació empàtica que s'estableix entre l'audiència i els personatges i situacions ficticials, com és el cas de *El petit príncep* d'Antoine De Saint o *El nou testament*. La ficció també juga i ha jugat un paper important en l'entreteniment ja que permet un estat d'immersió en realitats alienes deixant en certa suspensió la nostra percepció sobre el que ens envolta possibilitant-nos en diferents graus l'experiència d'altres mons possibles, com pot ser la lectura del *Tirant lo Blanc* de Martorell o *El Senyor dels Anells* de Tolkien.

El concepte de ficció és aplicable a tots els gèneres artístics, però la discussió analítica sol limitar per comoditat el discurs al gènere literari. Així doncs, quan parlem de ficció en aquest treball ens referirem exclusivament a la ficció literària. De la

mateixa forma, quan parlem d'obres de no-ficció ens referirem a la no-ficció literària. Serà així en la mesura que no s'indiqui el contrari. Cal recordar també que, malgrat que solem identificar el gènere literari amb la ficció, no tota obra literària és de caràcter ficcional.

Les discussions entorn de la ficció no es limiten a la qüestió analítica, hi ha altres qüestions relacionades amb la ficció que també són objecte de discussió com, per exemple, la veritat en la ficció, el valor cognitiu de la ficció, l'estatus ontològic de les entitats de ficció i altres qüestions relatives a les respostes emocionals vers la ficció. No obstant, com ja hem apuntat, en aquest treball ens centrarem en la qüestió analítica ja que constitueix una qüestió prèvia a totes les altres. En primer lloc, tractarem les anàlisis basades en els aspectes externs del llenguatge. En segon lloc, examinarem les anàlisis sobre els aspectes semàntics del llenguatge. En tercer lloc, tractarem una anàlisi peculiar que atribueix a l'audiència la capacitat de generar ficció. En quart lloc, ens centrarem en les dues teories contemporànies actualment més reeixides sobre la ficció, ambdues teories intencionals ja que fan dependre el caràcter ficcional d'una obra de l'acte de parla que l'autor té la intenció de realitzar al produir l'obra. La primera teoria intencional que discutirem serà la teoria de la simulació, màxim exponent de la qual és John Searle, i la segona la teoria del *make-believe* defensada per Gregory Currie. Finalment, analitzarem les crítiques de Stacie Friend fetes a les teories intencionals i veurem el per què la seva proposta alternativa a les teories intencionals no resulta correcta.¹

2 Teories sobre els aspectes externs del llenguatge

Podríem oferir una primera anàlisi de la ficció en termes de l'estructura verbal d'una obra. Allò que fixa l'estructura verbal d'una obra són les paraules que conté i l'ordre en les quals apareixen. Així doncs, segons aquesta primera anàlisi, diríem que una obra és ficció si solament si té certa estructura verbal, és a dir, conté certes paraules en cert ordre. Aquesta, però, no constitueix una bona anàlisi ja que no sembla suficient que una

¹ En ambdós apartats relacionats amb Friend, a saber, el 5.3.3.3 i el 6, totes les idees, crítiques i arguments són originals de l'autor d'aquest treball. De la mateixa manera, tot exemple, contraexemple, raonament, etc. d'aquest treball on no estigui indicada l'autoria és també original de l'autor d'aquest treball.

obra tingui certa estructura verbal per a poder dir que es tracta d'una obra de ficció. Podem considerar casos en què una obra de ficció i una de no-ficció tenen la mateixa estructura verbal, és a dir, que en ambdues apareixen les mateixes paraules amb el mateix ordre. Imaginem el cas hipotètic d'un home aficionat al periodisme que escriu com a diversió un article ficcional amb pèls i senyals sobre una trama de corrupció d'un govern d'un país dels qual l'home no en sap res. Dies després, un periodista publica en un diari un article no-ficcional on revela una trama de corrupció del govern d'aquest país el qual està escrit amb exactament la mateixa estructura verbal de l'article ficcional escrit dies abans. Com podem apreciar, no obstant presentar ambdós articles les mateixes paraules amb el mateix ordre, el primer article és se'ns dubte una obra de ficció mentre que el segon resulta no-ficció.

Hi ha una altra forma d'adonar-nos que aquesta anàlisi en termes de l'estructura verbal d'una obra no constitueix una bona anàlisi de la ficció. És plausible pensar que hi ha certes propietats que sobrevenen a l'estructura verbal d'una obra definida en els termes anteriors, a saber, el seu estil, l'estructura argumental i la forma narrativa. Aquests elements, al seu torn, determinen el gènere literari al qual pertany l'obra. Així doncs, segons l'anàlisi anterior, podríem dir que una obra és ficció si solament si pertany a cert gènere literari. D'acord amb aquesta definició, no seria possible que dues obres, una de ficció i l'altra de no-ficció, pertanyessin al mateix gènere literari. Tanmateix, sembla que hi ha casos en els que podríem classificar dues obres, una de ficció i l'altra de no-ficció, com pertanyents al mateix gènere. El recull de les cartes que Abelard envia a Heloïssa constituiria un exemple de gènere epistolar que classificaríem com a no-ficció. Tanmateix, també classificaríem com pertanyent a aquest mateix gènere les cartes que s'intercanvien Jonathan Harker i Mina Murray, personatges de la novel·la *Dràcula* de Bram Stoker, encara que en aquest cas considerariem que es tracta d'un cas de ficció.

3 Teories sobre aspectes semàntics del llenguatge

En la mesura que, com acabem de veure, apel·lant als aspectes externs del llenguatge no hi ha indicis que es pugui oferir una anàlisi satisfactòria de la ficció, una altra possibilitat és definir la ficció fent referència a elements relacionats amb l'aspecte semàntic del llenguatge. Concretament, els aspectes semàntics del llenguatge als que es fa referència a l'hora de proposar una anàlisi del concepte de ficció són aspectes

relacionats amb el seu valor de veritat i aspectes a l'entorn de la seva capacitat de referir. Assumirem que una proposició és vertadera si i solament si es correspon als fets del món i que un terme refereix en la mesura que hi ha alguna cosa vertadera a la que fa referència. Tanmateix, considerarem que un text serà vertader o fals (o parcialment vertader o fals) en funció del valor de veritat de les proposicions que s'hi expressin.

Podríem presentar una primera anàlisi que té en consideració els aspectes semàntics del llenguatge de la següent forma:

(F1): Una obra és ficció si i solament si cap dels termes que hi apareixen no refereixen a res del món extern a la ficció.

No obstant, tal i com senyala Currie (1990), hi ha casos que mostren, en contra de (F1), que els termes que apareixen en la ficció tenen clarament un referent fora del text. Quan llegim sobre Quasimodo a *Nostra Senyora de París* sabem que aquest personatge viu a la ciutat de París. No una ciutat fictícia a la que l'autor es refereix amb el terme "París", sinó la ciutat francesa real París. Victor Hugo fa referència a una ubicació real i si es diu coses d'aquesta que no són veritat, com per exemple que allí hi viu Quasimodo, el que succeeix és que es parla falsament de París, però això no significa que l'autor deixi de fer referència al París que tot coneixem com a capital de França.

Una segona anàlisi d'aquest tipus, és a dir, que apel·la als aspectes semàntics del llenguatge tindria la següent forma:

(F2): Una obra és ficció si i solament si les proposicions que la conformen no tenen valor de veritat.

Aquells que defensen aquesta opció argumenten que, en la mesura que en una obra de ficció no s'hi fan asseveracions, les proposicions que s'hi expressen no tenen valor de veritat. Per asseveració hem d'entendre aquell acte il·locutiü que consisteix en proferir una proposició creient que el contingut d'allò asseverat és veritat. Així doncs, d'acord amb (F2) una obra serà ficció només si a les proposicions que conté no se'ls pot assignar un valor de veritat.

Segons Currie, és fals que no puguem atribuir valor de veritat a les proposicions que conformen els obres de ficció. Quan un autor escriu el que considerem una obra de ficció intuïtivament diríem que les proposicions que hi apareixen són proposicions

significatives, amb un contingut susceptible de ser vertader o fals. Quan John Kennedy Toole en la seva obra ficcional *Una conxorxa d'enzes* afirma: “Ignatius J. Reilly és un home gras i infeliç que du bigoti” diríem que aquesta afirmació té un contingut, a saber, que Ignatius J. Reilly és un home gras i infeliç que du bigoti. En la mesura que sigui el cas que Ignatius J. Reilly sigui un home gras i infeliç que du bigoti direm que és veritat el que afirma en la ficció. El fet que les proposicions que apareixen en les obres típicament considerades com obres de ficció són proposicions significatives s’evidencia de manera encara més clara quan es fa referència a un individu, lloc o esdeveniment real com és el mateix cas en John Kennedy Toole quan descriu el barri francès de Nova Orleans. Si les coses que afirma d’aquest famós barri es corresponen amb la realitat direm que el que diu l’autor és cert, i si no es correspon direm que és fals. Així doncs, en contra de (F2), no és adequat caracteritzar la ficció com quelcom que no pot ser avaluat en termes de valor de veritat.

Com ja hem indicat, (F2) resulta de suposar que, atès que en la ficció no s’hi fan asseveracions, les proposicions expressades en una obra de ficció no tenen valor de veritat. Per reforçar la nostra creença sobre la inadequació d’una anàlisi com (F2), Currie pretén mostrar que, en contra del que sembla que pressuposen els partidaris de (F2), la força il·locutiva de les nostres preferències és irrellevant per a determinar el seu valor de veritat. Imaginem, per exemple, que es proferida la següent oració: “Demà anirem junts al parc”. Aquesta proferència tant podria ser una asseveració com una promesa com una ordre. En qualsevol cas, el seu valor de veritat ve determinat exclusivament pel significat dels termes que hi apareixen i el món. Si és el cas que efectivament demà jo i el receptor de la meva preferència anirem al parc, la proposició expressada per la meva preferència serà vertadera independentment de si l’estic asseverant com si amb ella estic formulant una promesa o una ordre.

Currie considera que per a poder descartar definitivament una anàlisi com (F2) cal mostrar que el que en última instància motiva una anàlisi com aquesta és una idea equivocada. D’acord amb Currie, hi hauria dues idees que motivarien una anàlisi com aquesta.

La primera idea de fons que sembla que motiva la tesi que les proposicions fictionals no tenen valor de veritat és que si les proposicions fictionals tinguessin valor de veritat, aquest majoritàriament hauria d’ésser fals, quelcom que xoca amb la nostra percepció que aquestes proposicions són vertaderes en la ficció. Així doncs, per evitar aquesta contradicció s’opta per considerar que les afirmacions que es fan a la ficció no

tenen valor de veritat. Segons Currie, però, una mesura com la de negar que les proposicions fictivals tinguin valor de veritat no és en cap cas necessària ja que no hi ha de fet cap contradicció en suposar, per exemple, que és fals que hi hagi dracs i que és veritat en una ficció que hi ha dracs.

La segona idea de fons que sembla que motiva una anàlisi com (F2) és la noció que si de fet les proposicions fictivals tenen valor de veritat i aquest és fals en el món, la nostra actitud hauria de ser la de descreure. El problema que això plantejaria és que es creu que aquesta actitud impediria que poguéssim apreciar adequadament una obra. Així doncs, per evitar aquest problema a (F2) es planteja la possibilitat que a les proposicions fictivals no se'ls pugui atribuir valor de veritat. L'actitud de descreure esdevé quan sabem que ens menteixen o davant un informació que sabem que ens és donada erròniament, actitud la qual no tenim quan apreciem una ficció. Com a lectors de ficció, som conscients que els que se'ns diu majoritàriament és evidentment fals, no obstant no per això reaccionem amb una actitud de descreença. Segons Currie, això es deu a que hi ha dues formes de descreença: disposicional i ocurrent. Entenem per descreença disposicional quan no estaríem en cap moment donat disposats a donar per certa una proposició. Entenem per descreença ocurrent quan no estaríem disposats a creure una proposició en el moment present, de manera vívida. En el cas de la ficció, la nostra descreença és disposicional però no ocurrent. En tant que estem apreciant una obra de ficció, la seva falsedat en relació el món no ens és vívidament present tot i que si ens preguntessin sempre estaríem disposats a afirmar la seva falsedat. Així doncs, segons Currie, la descreença disposicional no impedeix l'apreciació de l'obra. Per tant, no resulta necessari suposar que les proposicions fictivals no tenen valor de veritat per a evitar haver de plantejar que potser no som capaços d'apreciar adequadament una obra.

Com hem pogut veure, els termes de les obres de ficció refereixen, com és el cas de *La insuportable lleugeresa del ser*, on es refereix a la ciutat real de Praga; i, per altra banda, les proposicions fictivals tenen valor de veritat, com poden ser descripcions de la ciutat de Londres del segle XIX en *L'estrany cas del Dr. Jekyll i Mr. Hyde*. Així doncs, sembla que la semàntica no ens pot servir per a indicar-nos què és ficció i què no.²

² De fet, es podria donar el cas de dues obres idèntiques semànticament on una fos ficció i l'altra no.

Un altre aspecte molt present en la literatura relatiu a la semàntica és l'ús metafòric del llenguatge. Com és ben sabut, el llenguatge és una eina plàstica i creativa amb la capacitat de reinventar-se i generar noves imatges i expressions que transcendeixen a la literalitat dels propis termes aïllats d'un context. Així doncs, podríem tractar d'oferir una anàlisi de la ficció diferent de les dues anteriors apel·lant a l'ús metafòric del llenguatge en els següents termes:

(F3): Una obra és ficció si i solament si s'hi fa un ús metafòric del llenguatge.

Per ús metafòric del llenguatge entenem la unió intencional de dos o més termes la qual genera en el context un significat diferent al significat dels seus termes per separat. Per extensió, entendrem en (F3) tot ús no-literal del llenguatge.

És senzill adonar-nos de la incorrecció d'aquesta anàlisi (F3). De la mateixa manera que la ficció se serveix d'expressions no-literals o metafòriques, com és el cas de les històries fantàstiques relatades pels poetes llatins Ovidi i Virgili, la literatura no-ficcional també en fa ús d'aquestes expressions. Pensem, per exemple, com a contraexemple a la suficiència de (F3), en tractats de filosofia molt formals com els de Kant o en assajos on l'autor explota la seva capacitat poètica com els de Nietzsche. En relació aquests dos casos, malgrat es fa un ús metafòric de certes expressions, no diríem que es tracta d'obres de ficció. A més, una altra forma de mostrar la inadequació d'una anàlisi com (F3) és considerar, com a contraexemple a la necessitat, la possibilitat d'una obra de ficció en la qual l'autor no fa ús de cap expressió metafòrica del llenguatge romanent en la seva totalitat el significat dels termes de l'obra ficcional en la seva literalitat. No havent cap motiu per a no poder considerar una obra de ficció que no faci ús d'expressions no-literals del llenguatge, podem concloure que (F3) no presenta una condició necessària per a que una obra sigui ficció.

Per a finalitzar aquesta secció, cal destacar que la majoria de les proposicions expressades en una obra de ficció són falses, és a dir, no es corresponen amb els fets del món. Així doncs, algú podria tractar de definir la ficció tenint en compte aquest element de la següent forma:

(F4): Una obra és ficció si i solament si la immensa majoria de la afirmacions contingudes són falses.

No obstant, aquesta tampoc sembla ser una anàlisi correcta ja que podríem trobar obres de ficció amb un alt contingut de proposicions vertaderes i, fins i tot, obres que, malgrat ésser ficcions, accidentalment fossin semànticament vertaderes en la seva totalitat. Imaginem el cas hipotètic d'una escriptora que escriu una novel·la policíaca sobre un assassí en sèrie. Sense que ella ho pugui saber, resulta que tot el descrit en l'obra és cert, que de fet tots els personatges i esdeveniments i llocs narrats en l'obra es corresponen amb el món. No obstant aquesta coincidència tan poc probable, aquesta novel·la és una obra de ficció. A més, podem trobar obres de no-ficció completament falses com són tractats científics creguts com a veritat fins que es va demostrar el contrari, tal i com succeí amb el popular tractat de frenologia *A System of Phrenology* (1830), cas exemplar d'una teoria falsa que no ha estat mai desenvolupada i tractada com a ficció.

Com hem pogut apreciar, cap de les teories presentades que intenten oferir una anàlisi de la ficció en termes dels aspectes semàntics del llenguatge resulten satisfactòries. Les obres de ficció tenen la capacitat de poder referir termes del món extern a la ficció, les proposicions que la conformen tenen valor de veritat i la majoria d'aquestes proposicions no han d'ésser necessàriament falses. A més, l'ús metafòric del llenguatge no resulta necessari ni suficient per a què una obra sigui ficció, ja que tant es donen casos d'obres no-ficcional que fan ús d'expressions metafòriques o no-literals com podem considerar la possibilitat de ficcions que no fan ús d'aquestes expressions.

4 Una teoria sobre l'audiència

Una altra possibilitat és considerar que la ficció depèn constitutivament d'algun aspecte relacionat amb l'audiència o, de forma més general, d'algun element relacionat amb la recepció de l'obra. Una anàlisi així, la qual considera que la ficció depèn de l'actitud de la comunitat respecte l'obra, podem anomenar-la una "teoria institucional de la ficció", anàloga a la teoria institucional de l'art.

La teoria institucional de l'art sorgeix davant les nombroses teories de l'art essencialistes en terme de les seves propietats intrínseques les quals no resulten satisfactòries com a anàlisis de què és l'art. Aquesta teoria defensa que no hi ha cap

propietat perceptiva compartida per totes les obres d'art que pugui servir com a condició necessària i suficient per a determinar què és art. Per altra banda, la teoria institucional de l'art defensa que l'essència de l'art és el context social, és a dir, la comunitat és qui atorga a l'objecte la categoria d'art, la que determina què entra i què no dins l'estatus d'art.

Anàlogament, d'acord amb la teoria institucional de la ficció no hi ha cap propietat perceptible en l'obra essencial per a poder determinar si una obra és o no és ficció. Així doncs, de la mateixa manera que la teoria institucional de l'art, la teoria institucional de la ficció diu que la ficció ve determinada per la opinió de la comunitat, la qual és qui atorga a cada obra l'estatus de ficció.

La teoria institucional de la ficció no resulta, però, una bona anàlisi. D'acord amb Currie, la teoria institucional de la ficció presenta un problema de base. Segons aquesta teoria el fet que una obra sigui ficció no seria una condició objectiva i fixa. Intuïtivament diríem que un cop una obra és creada, aquesta automàticament és o no és ficció sense que la seva condició pugui canviar en funció de les consideracions respecte l'obra per part d'una comunitat. Així doncs, en contra del que pressuposa la teoria institucional de la ficció, diríem que no és possible que una obra pugui ser ficció i després deixar de ser-ho o viceversa. Podem dir que creïem que tal obra era no-ficcional però que resultà que estàvem equivocats, que en veritat era ficció; en canvi sonaria inversemblant dir que tal obra abans no era ficció però que ara sí ho és. La ficció no pot dependre de la opinió d'una comunitat, la qual pot equivocar-se o variar al llarg del temps. Així doncs, com podem apreciar, el que és constitutiu de la ficció no pot dependre per cert estatus que li és atorgat per una audiència.

5 Teories intencionals o dels actes de parla

5.1 Dues teories intencionals

Havent vist que no són satisfactòries les teories que senyalen la forma, el contingut o l'audiència com aspectes essencials i distintius a l'hora de formular una anàlisi reeixit sobre la ficció, atendrem a les teories aparentment més exitoses a l'hora de definir el concepte de ficció. Aquestes teories tenen en compte un aspecte relacionat amb la seva creació, a saber, aquestes teories fan dependre l'estatus ficcional de l'obra de la intenció

de l'autor a l'hora d'escriure una obra de ficció. Per aquest motiu a aquestes teories se les anomena teories intencionals.

En el present treball, analitzarem les dues teories intencionals més destacades en el panorama filosòfic actual. En primer lloc, discutirem la teoria de la simulació proposada per Searle (1979). En segon lloc, discutirem diferents versions de la teoria del *make-believe*³, dispensant especial atenció a la versió defensada per Currie (1990). D'acord amb aquestes teories, el que determina què és ficció és l'acte de parla que l'autor té la intenció de realitzar al produir l'obra.

Segons la teoria dels actes de parla, teoria de la filosofia del llenguatge corresponent al camp de la pragmàtica, un acte de parla és l'acció lingüística de comunicar una intenció, i és la unitat bàsica de la comunicació lingüística. Hi ha molts tipus d'actes de parla o actes comunicatius, com són asseverar, negar, prometre, acceptar, obligar, commoure, etc. L'acte de parla és constituït per tres dimensions. La primera, l'acte locuti, es correspon a l'acte de produir sons, l'ordre de les paraules emeses i l'aspecte sintàctic i semàntic de la oració resultant proferida. També formaria part de l'acte locuti aquelles accions físiques que acompanyen la proferència com són els gestos i el to de veu. La segona, l'acte il·locuti, és la intenció del parlant a l'hora de proferir la oració. En tercer lloc, l'acte perlocuti, tracta els efectes o conseqüències causades per l'oració proferida. Vegem un exemple: una mare diu enfadada al seu fill "si no fas el llit, et castigaré". Pel context, podem entendre que l'acte de parla proferit consisteix en una amenaça. Aquesta amenaça és constituïda per l'acte locuti de proferir l'oració conforme amb les normes fonètiques, gramaticals i semàntiques seguint la sèrie de convencions pròpies d'expressar l'enuig per tal que el fill reconegui la seva intenció; l'acte il·locuti que el fill faci el llit, intenció que té la mare al proferir l'oració; i l'acte

³ Notem que l'ús de *make-believe* és restringit i fins i tot tècnic respecte l'ús quotidià (vid. apartat 5.3.1) on pot entendre's en l'idioma anglosaxó com a sinònim de *pretense*, fer veure, simular, nocions que s'oposen al que defensa la teoria del *make-believe*. Donada que la traducció al català seria quelcom com "fer-creure", expressió que tal i com succeeix en l'anglès suggestiona la noció de simular, he cregut adient no traduir el terme *make-believe* per tal d'evitar confusions amb l'expressió "fer-creure", la qual si és utilitzada en aquest treball serà en el sentit de simular, no de *make-believe*.

perlocutiu del temor del nen de ser castigat i la conseqüent acció del fill de fer el llit per a evitar el càstig.

Com veurem en les següents seccions d'aquest treball, la teoria de la simulació de Searle (1979) afirma que una obra és ficcional si i solament si l'autor té la intenció de simular l'acte il·locutiu d'asseverar. Currie, en canvi, defensa que el que genera la ficció no és la simulació d'asseveracions o de qualsevol altre acte de parla, sinó que es tracta de la proferència d'un acte de parla genuí, a saber, l'acte de "*fiction-making*" (Currie 1990: 30), el qual la intenció d'aquest acte és que el lector *make-believe* l'obra de ficció.

5.2. La teoria de la simulació

5.2.1 Arguments a favor de la teoria de la simulació

Segons la teoria de la simulació, el que diferencia essencialment el discurs de ficció del de no-ficció és el següent: "quan profereixo una proposició com a part d'un discurs de no-ficció estic asseverant, quan en canvi la meua proferència és part d'un discurs de ficció només faig veure, simulo, que estic asseverant" (Currie 1990: 12). Searle (1979) observa que, malgrat les aparences, quan hom escriu una ficció no està asseverant res. Quan l'autor crea una ficció, aquest no es compromet amb la veritat del que diu, no té cap intenció que el contingut de la seva preferència sigui pres com a vertader ni d'oferir indicis a favor de la seva veritat. Així doncs, d'acord amb la teoria de la simulació, un discurs/obra és ficcional si i solament si l'autor té la intenció de simular l'acte il·locutiu d'asseverar⁴.

Per tal de fer plausible la idea que el discurs de ficció es caracteritza per la intenció de l'autor de simular cert acte il·locutiu, la teoria de la simulació ha de donar compte de dues qüestions. En primer lloc, ha d'explicar com és possible simular cert acte de parla. En segon lloc, ha d'explicar a través de quins processos es porta a terme tal simulació.

En relació a la primera qüestió Searle apunta el següent:

⁴ Recordem que l'asseveració és l'acte il·locutiu d'afirmar quelcom estant hom compromès amb la veritat d'allò asseverat.

“Els actes il·locutius que constitueixen una obra de ficció són possibles gràcies a l’existència d’una sèrie de convencions que suspenen la operació normal de regles que relacionen als actes il·locutius i el món.” Searle (1979: 326)

Els actes il·locutius es regeixen per una sèrie de regles com poden ser el to de veu, els gestos físics amb els quals s’acompanya els actes, les paraules emprades, l’ordre escollit, etc. En el cas de la simulació existeixen una sèrie de convencions que trenquen les regles de la comunicació del actes il·locutius sense que això alteri el significat de les paraules. Amb altres paraules, aquesta sèrie de convencions junt a la intenció de l’autor de simular mantenen el significat de l’oració però alteren l’acte perlocutiü, canvien l’efecte i conseqüències de la proferència, ja que les regles dels actes il·locutius queden trencades reconegudes les convencions i intenció de l’autor de simular l’acte de parla. Precisament aquesta sèrie de convencions⁵ que possibiliten la simulació permeten a l’autor de ficció proferir proposicions essent conscient que el que diu pot no ser cert sense que això suposi que estigui mentint. Dit d’altra manera, les convencions establertes per a la simulació possibiliten la proferència simulada de proposicions sense la conseqüència natural que trobaríem en un context de no simulació on aquestes proposicions serien jutjades com a vertaderes o falses. Així doncs, l’autor de ficció en tant que simula el que diu no és responsable moral del què és dit.

En relació a la segona qüestió de la que ha de donar compte la teoria de la simulació, Searle explica a través de quins processos es porta a terme la simulació amb la descripció següent: l’agent simula un acte, com és una asseveració, mitjançant la realització de fet d’una sèrie d’accions que són constitutives de l’acte que es vol simular. Si jo estic jugant a futbol i vull enganyar al porter fent veure que xutaré la pilota per tal que aquest es llenci al terra i així estar en millor posició de marcar un gol, simularé el xut realitzant les accions típiques de xutar una pilota com parar en sec, alçar la cama i dirigir el meu peu amb força contra la pilota, sense fer, en última instància, el xut que el porter espera de mi.⁶ Searle assenyala que no hi ha cap propietat textual que

⁵ Tot i poder fer-nos una idea de quines convencions són aquestes, Searle no les indica, simplement afirma que hi ha unes convencions sense especificar quines són.

⁶ Notem com en aquest exemple del futbol la meua intenció és enganyar, no fer ficció. Aquest exemple fet per mi ha estat exposat per donar constància de com la simulació no constitueix en aquest exemple la diferència entre ficció i no-ficció, tal i com també Searle il·lustra la simulació amb un exemple similar al meu d’un cop de puny simulat, és a dir, que l’agent mou el braç i la

distingeixi un discurs de ficció de no-ficció. De fet, no hi ha diferència fonètica, ni física ni semàntica a l'hora de proferir un discurs de ficció respecte un de no-ficció. El que fa que un discurs sigui ficció és la proferència d'una oració junt a la intenció de l'autor de simular l'acte il·locutiü propi de la oració fent servir per a aquesta fi, com a manifestació de la seva intenció de simular, la sèrie de convencions que suspenen les regles de comunicació de l'acte il·locutiü que es vol simular. Expressat d'una altra manera en paraules del propi Searle: "l'acte il·locutiü és simulat, però l'acte de proferir és real". (Searle 1979: 324). Quan un escriptor crea ficció i simula que està asseverant, està duent a terme les accions constitutives d'aquest acte de parla com és la d'escriure enunciats, però no realitza l'acte il·locutiü ja que només l'està simulant.

Searle presenta dos casos de creació de ficció els quals explica des de la teoria de la simulació prenent com a exemple així l'adequació de la seva anàlisi donada la seva capacitat de donar compte de la creació de ficcions. Aquests dos casos són l'escriptura de ficció en les narracions en primera persona i la representació d'una obra teatral. En ambdós casos, segons Searle, tant l'escriptor com l'actor simulen ésser algú altre. En l'escriptura en primera persona de ficció l'autor simula la representació d'un estat de coses. L'actor, en canvi, simula ésser un personatge mitjançant les accions i els actes de parla propis d'aquest personatge.

Searle (1979) presenta dos arguments a favor de la teoria de la simulació. Un primer argument que consisteix en apuntar al fet que la teoria de la simulació satisfà el "principi de la funcionalitat" o (FP) (Currie 1990: 14). Un segon argument que consisteix en mostrar que la teoria de la simulació ofereix una resposta a certs problemes ontològics relacionats amb la ficció. Vegem doncs en cert detall el primer dels arguments que ofereix Searle a favor de definir el discurs de ficció en termes de la intenció de l'autor de simular que està asseverant quelcom.

mà tal i com es fa un cop de puny sense de fet realitzar un cop de puny. Amb altres paraules: Searle mateix exemplifica la simulació amb un cas que no és ficció. Una versió revisada que s'adeqüés millor a la teoria de la simulació seria dir que l'acte de fer veure que xuto una pilota esdevé dins una obra de teatre, on la meua intenció seria simular, per exemple, que enganyo. Tot i salvar així l'exemple, la simulació no és pas una condició suficient per a la ficció tal i com s'exposa en la pàgina 16. La teoria del *make-believe* de Currie, de fet, intenta mostrar com l'acte de simular no és condició suficient ni tampoc necessària per a fer ficció.

En el primer argument presentat, Searle defensa que la teoria de la simulació és millor que la teoria del *make-believe*⁷ perquè aquesta segona no satisfà, a diferència de la teoria de la simulació, el principi de funcionalitat o (FP) que Searle formula de la manera següent:

“En general l’acte il·locutiü (o actes) realitzats al proferir una oració és una funció del significat de l’oració”. Searle (1979: 324).

Searle no ens indica en quins casos (FP) no s’aplica, però és raonable pensar pel seu discurs que en el cas de l’asseveració sempre es compleix. Si el significat d’una oració ens marca quin és l’acte il·locutiü que realitzem quan la proferim, (FP) ens indica, per a la teoria de la simulació, quin és l’acte de parla que simulem al proferir una oració amb la intenció de fer ficció.

Si de fet, tal i com defensa Searle, el significat d’una proposició marca quin és l’acte il·locutiü que amb les nostres proferències podem realitzar, teories com les del *make-believe* són inconsistentes amb (FP). La teoria *make-believe* defensa que l’acte de parla que l’autor realitza a l’hora de crear una ficció no és una asseveració. No obstant, considera que el significat de les oracions proferides/escrites per l’autor no és diferent del significat d’aquestes mateixes oracions quan apareixen en un context de no-ficció en el que són asseverades, cosa clarament incompatible amb (FP). (FP) prediria que si els actes de parla realitzats en un context de ficció són diferents als realitzats en un cas de no-ficció, el significat de les oracions proferides/escrites en els dos contextos no pot ser el mateix. Per tal de fer compatible la seva posició amb (FP) un partidari de la teoria del *make-believe*, aquest podria defensar que les paraules en el discurs de ficció poden no tenir el seu significat habitual, cosa que, segons Searle, suposaria l’absurditat d’haver d’aprendre nous significats per a totes les paraules involucrades en una ficció.

El segon argument que presenta Searle a favor de la teoria de la simulació té a veure amb la capacitat de la teoria de donar resposta a certs problemes relacionats amb la ficció. D’acord amb Searle, la teoria de la simulació aporta una solució a com és possible que ens puguem referir a personatges, objectes o esdeveniments ficticials, és a dir, personatges, objectes o esdeveniments que de fet no existeixen. A més, segons

⁷ La teoria del *make-believe* defensa que la ficció és produïda per un acte de parla distintiu la intenció de la qual és que el lector *make-believe* la història proferida.

Searle, la teoria de la simulació també és capaç de donar compte de la presència de no-ficció dins els discursos de ficció.

En primer lloc, Searle explica que a diferència de l'autor de ficció, el qual fa veure que refereix a un personatge de ficció, nosaltres quan ens referim a aquest no ho fem veure sinó que de fet ens estem referint a ell. L'autor quan simula referir-se a un objecte, personatge o esdeveniment ficcional, crea de fet aquest objecte, personatge o esdeveniment. Un cop creats, tothom pot fer asseveracions vertaderes o falses sobre aquests objectes, personatges o esdeveniments com a entitats de ficció.

En segon lloc, Searle explica que l'autor introdueix en la ficció actes de parla que no són simulats, els quals són els que estableixen els límits de la coherència del món creat. El nombre d'actes de parla junt a la relació del contingut proferit entre aquests creen l'univers on es fomenta la ficció. Segons Searle, "la diferència entre gèneres literaris com les novel·les naturalistes, les de fades, les de ciència ficció i les surrealistes és en part definida per la extensió del compromís de l'autor en representar fets vertaders". (Searle 1979: 331). Així doncs, l'autor es compromet, en tant que vulgui ser coherent, en crear personatges, objectes i esdeveniments els quals siguin coherents amb les preferències reals, no simulades, presents en la seva obra. Nikolai Gògol, per exemple, en el seu relat *L'abric* estableix com a món la ciutat Sant Petersburg durant el segle XIX i els personatges, objectes i esdeveniments que crea són coherents amb la ciutat, en la qual Gògol va viure, fent del seu relat realista. No obstant, el protagonista del relat en les últimes pàgines mor i s'introdueix la presència del seu fantasma, element que trenca amb el realisme general del relat i fa de les seves últimes pàgines un relat fantàstic.

5.2.2 Objecions a la teoria de la simulació

En aquesta secció tractarem d'analitzar dues objeccions (Currie 1990: 15-18) a la teoria de la simulació presentada per Searle. Per una banda, la falsedat o incorrecció del principi de funcionalitat o (FP). Per altra banda, mostrarem que la simulació no és una condició suficient per a la ficció. Vegem en primer lloc la primera objecció.

(FP) enuncia que l'acte il·locutiu que realitzem proferint certa oració depèn del significat de l'oració proferida. Si (FP) és veritat, aleshores la teoria de la simulació resulta preferible a aquelles teories que caracteritzen la ficció apel·lant a la intenció de l'autor de realitzar un acte de parla distintiu. A diferència d'aquestes teories, la teoria de la simulació satisfà aquest principi ja que defensa que fer ficció és simular l'acte de

parla d'asseverar, el qual és fixat pel significat de l'oració per (FP), essent el mateix significat i acte de parla en el discurs de no-ficció com el de ficció on l'acte és simulat.

D'acord amb Currie (1990: 15), (FP), tal i com està formulat, és fals ja que hi ha casos en els que realitzem actes il·locutius diferents proferint la mateixa oració i no sembla que el significat d'aquesta hagi variat. Quan proferim "Pots passar-me la sal?" la nostra preferència pot tractar-se d'una ordre, d'una petició o, fins i tot, d'una mera pregunta sobre si la persona a qui li preguntem té la capacitat per agafar un pot de sal i donar-nos-el. En tots els casos diríem que l'oració proferida té el mateix significat. Així doncs, si (FP) és fals, el fet que certa teoria satisfaci aquest principi no suposa, en contra de Searle, una raó a favor d'aquesta i en contra d'aquelles teories alternatives que no el satisfan.

D'acord amb Currie, els partidaris de la teoria de la simulació podrien reformular (FP) per tal d'evitar contraexemples com l'anterior. Segons aquesta nova formulació, (FP) enunciaria que l'acte il·locutiu (o actes) realitzats al proferir literalment una oració és una funció del significat de l'oració. Formulada així, només els casos de significat literal fixen l'acte il·locutiu que es duu a terme en virtut del significat. Així doncs, si profereixo l'oració "Pots passar-me la sal?" amb la intenció que em passis la sal, el significat de l'oració proferida no seria un cas de significat literal. Per tant, els casos com l'anterior no suposarien un contraexemple de (FP).

Aquest moviment, però, fa irrellevant (FP) per a la discussió sobre la ficció. Si tan en un discurs de no-ficció com en un de ficció trobem la oració "El primer dia d'hivern fou molt calorós", segons (FP) revisat, no es pot donar el cas que tenint el mateix significat literal una sigui una asseveració i l'altre no. Per això, qui defensi (FP) revisat haurà de clamar que en la preferència de ficció, el significat proferit no és literal, fet que comporta la irrellevància de (FP) en el cas de la ficció. Si les preferències de ficció no es comprometen amb el significat literal, (FP) no ens pot dir res sobre amb quin tipus d'acte de parla es comprometen els enunciats de ficció o qualsevol altre tipus d'enunciat no-literal. Així doncs, (FP) revisat esdevé irrellevant. Si (FP) esdevé irrellevant pel debat sobre la ficció, aleshores no té sentit que Searle intenti defensar la seva teoria sobre el discurs de ficció apel·lant al fet que la seva teoria satisfà aquest principi que no té cap relació amb el discurs de ficció.

La segona objecció a la teoria de la simulació que exposarem pretén mostrar que, en contra del que aquesta teoria defensa, la simulació d'una d'asseveració no és suficient per a que cert discurs constitueixi un discurs de ficció. Per tal de mostrar la inadequació

d'una anàlisi com la de la teoria de la simulació, presentem un contraexemple a la suficiència de la teoria de la simulació en el qual se simuli que s'està asseverant però no diríem que es tracta d'un cas de ficció. Són molts els casos en els que l'agent està simulant que assevera on de fet no es fa ficció. La imitació o parodia són clars casos de simulació on la intenció de l'agent al proferir certes oracions és mostrar, senyalar, reflectir la manera d'ésser d'algú, però en cap cas fer ficció. Imaginem que anem pel carrer i un artista ambulant decideix fer una imitació del president Artur Mas. Amb aquesta intenció, l'home, acompanyat dels gestos i de la modificació pertinent de la veu, profereix asseveracions del tipus "Els ciutadans de Catalunya volen votar" o "La voluntat del poble català és la independència". En aquest cas, diríem que aquest artista ambulant està simulant asseverar el que el president de la Generalitat diria, però no diríem que l'artista està fent ficció. El que l'artista fa és imitar a Artur Mas, simulant, fent veure que és aquesta persona, però no està, en contra de la suficiència de la teoria de la simulació, fent ficció al simular que assevera oracions identificades amb el discurs propi d'Artur Mas.

Com podem apreciar, la teoria de la simulació no resulta satisfactòria com a anàlisi de la ficció donades les objeccions de Currie que hem presentat. Tal i com indica Currie, "l'autor de ficció deu fer alguna cosa més que merament fer veure que assevera". (Currie 1990:18). Considerant la teoria de la simulació incorrecta, Currie creu que la teoria del *make-believe*, la qual ell defensa i n'elabora una versió, reflecteix de manera acurada la creació de la ficció i la reacció de l'audiència davant la ficció. Com hem pogut veure, la teoria de la simulació considera que el que determina que quelcom sigui una ficció és la intenció de l'autor de simular cert acte de parla. Contràriament, com veurem a continuació, la teoria del *make-believe* considera que l'acte de parla que realitza l'autor i que dóna compte de la ficció no és un acte simulat, sinó que es tracta d'un acte distintiu al qual Currie anomena l'acte de *fiction-making*.

5.3 La teoria del *make-believe*

5.3.1 Definició de *make-believe*

Una actitud proposicional és l'estat mental tingut per un agent respecte una proposició que ens indica quina és la seva relació. Davant la mateixa proposició hom pot tenir diferents actituds proposicionals, les quals descriuen el món o la intenció de

canviar-lo. Davant una proposició com “demà farà sol”, jo puc creure-la, puc desitjar que sigui veritat, puc dubtar de la seva veritat, puc tenir por que esdevingui veritat, etc. Cadascuna d'aquestes actituds proposicionals expressa quina és la meua relació cognitiva amb la proposició.

Segons Currie (1990), el que és necessari per a que una obra sigui ficció és la intenció de l'autor de què el lector tingui certa actitud proposicional genuïna vers les proposicions expressades en l'obra, a saber, l'actitud de *make-believe*. Currie defensa que *make-believe* és una actitud proposicional que tenim davant d'una ficció en la mesura que l'apreciem. Apreciar una ficció consisteix en *make-believe* que les proposicions donades per l'autor de ficció són veritat.

El fet de *make-believe* que una història és veritat es diferencia de creure que una història és veritat en el que implica tenir una actitud o l'altra. Mentre que al creure una proposició ens comprometem amb la seva veritat, quan *make-believe* una proposició, en canvi, no ens hi comprometem. Si la nostra actitud vers certa història és la de *make-believe*, aleshores no ens comprometem amb la seva veritat. Així doncs, sota l'estat mental o actitud de *make-believe*, som conscients que el que llegim és fals, però aquesta creença no se'ns és vívidament present en tant que estem apreciant la ficció. L'apreciació de la ficció, a través de la suspensió ocurrent de la creença que el que llegim és fals o *make-believe*, ens permet un tipus d'exercici de la nostra imaginació i a través d'aquest la vivència indirecta d'experiències que ens aporta valor didàctic o d'oci.

No obstant la connexió que hi ha entre la ficció i la imaginació, segons Currie (1990) l'exercici de creació d'imatges mentals no és el que distingeix la lectura d'una obra de ficció de la lectura d'una obra de no-ficció. És cert que quan llegim una obra de ficció treballem la imaginació creant en la nostra ment imatges de personatges, esdeveniments, llocs, etc., però aquest procés també succeeix de la mateixa manera quan llegim una obra de no-ficció. Imaginem, creem imatges en la nostra ment, tant quan llegeixo Homer com quan llegeixo les notícies al diari. Així doncs, “el que diferencia la lectura de ficció de la lectura de no-ficció no és l'exercici de la imaginació sinó l'actitud que adoptem davant el contingut del que llegim: *make-believe* en un cas, *believe* (creença) en l'altre” (Currie 1990: 21).

5.3.2 L'acte comunicatiu de ficció

Podem presentar la teoria del *make-believe* de Currie (1990) sobre la ficció de la manera següent:

Un discurs és ficció si i solament si

- a) és el producte de la intenció de l'autor de què el lector tingui una actitud de *make-believe* cap aquest discurs;
- b) si el seu contingut és veritat, aquest ha de ser accidentalment vertader.

La intenció de l'autor de què el lector tingui certa actitud proposicional vers el producte de la seva activitat es veu reflectida en el tipus d'acte de parla que l'autor realitza. L'acte de parla a través del qual l'autor de ficció té la intenció de què el lector tingui l'actitud proposicional de *make-believe* la seva obra l'anomenarem l'acte de fer ficció. La intenció de l'autor al proferir aquest acte és que el lector *make-believe* el text. Així doncs, un discurs és ficció quan és el producte reeixit de la intenció de fer ficció per part de l'autor sempre i quan es compleixi també la condició b).

Tot i l'aparent senzillesa de l'anàlisi, és precís examinar en què consisteix i determinar quan és reeixida la intenció de fer ficció. Amb aquest objectiu, exposarem i explicarem a continuació l'anàlisi detallada de la intenció de fer ficció presentada per Currie (1990: 31-33):

(FI) Sigui ϕ el significat contextual d'una proferència S i sigui χ una propietat d'una persona, la proferència S feta per un individu U és ficció si i solament si hi ha un ϕ i hi ha un χ tal que U profereix S amb la intenció que qualsevol que tingui χ

- (1) reconeixerà que S té ϕ ;
- (2) reconeixerà que és pretès per U que S tingui ϕ ;
- (3) reconeixerà que U té la intenció que aquests (els posseïdors de χ) *make-believe* que P, per qualsevol proposició P;
- (4) *make-believe* P

Amb la intenció addicional que

- (5) (2) serà una raó per a (3);
- (6) (3) serà una raó per a (4);

I la clàusula que

(7) per a qualsevol proposició P, si P és veritat, P és accidentalment veritat.

Una primera aproximació d'aquesta anàlisi (FI) sobre en què consisteix que una proferència, la qual anomenem S, per part de l'agent, el qual anomenem U, sigui ficció, podria ser formulada amb una anàlisi simplificada de la manera següent:

(FS) La proferència per part de U de S és ficció si i solament si U profereix S amb la intenció que l'audiència

(1) reconegui que S significa P;

(2) reconegui que és la intenció de U que S significa P;

(3) reconegui que U té la intenció que aquesta (la audiència) *make-believe* que P;

(4) *make-believe* que P;

Amb la intenció addicional que

(5) (2) serà una raó per a (3);

(6) (3) serà una raó per a (4).

Aquesta anàlisi (FS) constitueix una explicació de l'acte de fer ficció. L'acte il·locutiü de l'autor és dut a terme amb la intenció que l'audiència *make-believe* la seva proferència S. Tal i com podem apreciar, com un acte de parla més, l'acte comunicatiu de ficció és reeixit en tant que l'audiència reconegui el significat P de S com a significat pretès per U, i que l'audiència reconegui que la intenció de U és que aquesta *make-believe* P i que efectivament l'audiència *make-believe* P. Vegem un exemple d'acte de parla reeixit diferent a l'acte de parla de fer ficció. Recordem l'exemple de la mare que profereix una ordre/amenaça per a que el seu fill faci el llit.⁸ El seu acte de parla d'ordenar/amenaçar serà reeixit en tant que el fill reconegui el significat de la seva proferència com a significat pretès per ella, i que el fill reconegui que la intenció de la seva mare és que aquest faci el llit i efectivament el faci.

Com veurem a continuació, hi ha certs elements que (FS) no recull però que semblen necessaris per a definir acuradament en què consisteix l'acte de fer ficció. (FI) és una anàlisi millor respecte (FS) ja que inclou aquests elements. La complexitat de l'anàlisi (FI) és causa de la necessitat d'afegir les variables ϕ i χ a una anàlisi com (FS)

⁸ Vid. pàg. 13.

per tal de donar compte de diferents casos on (FS) no resulta correcta o suficient. Així doncs, vegem en primer lloc quines raons exigeixen una variable com ϕ . En segon lloc, veurem les raons per a una variable com χ .

La primera variable, el significat contextual de S, la qual anomenem ϕ , és introduïda per Currie (1990: 32) per dues raons. En primer lloc, Currie observa com el significat d'una proferència pretesa per U pot no ser literal. És a dir, hi ha casos on la intenció de l'autor de ficció és que l'audiència *make-believe* un significat diferent al significat literal de la seva proferència. Si amb la intenció de fer ficció hom escriu "tenia els cabells d'or", podrien donar-se dos casos. Un primer cas seria que l'escriptor tingués la intenció que el lector fes una lectura literal de la oració de manera que aquest *make-believe* que hi ha un personatge amb cabells fets literalment d'or; i que aquest lector, reconeixent la intenció de l'escriptor, *make-believe* que hi ha un personatge amb cabells fets literalment d'or. Un segon cas seria que l'escriptor tingués la intenció que el lector fes una lectura no-literal de la oració. L'escriptor podria pretendre que el lector reconegués el significat no-literal o metafòric de la seva oració i que la seva intenció fos que el lector *make-believe* el significat no-literal donat per la metàfora, a saber, que hi ha un personatge de cabells rossos. Una anàlisi com (FS) pot donar compte de casos de significat literal com el primer, però falla al donar compte de casos de significat no-literal com el segon ja que només contempla el reconeixement per part de l'audiència del significat literal de la proferència de l'escriptor S.

En segon lloc, Currie assenyala que "mentre la ficció està essencialment connectada amb la comunicació, [la ficció] no està essencialment connectada amb el llenguatge" (Currie 1990:31). Amb aquesta afirmació Currie vol donar compte de casos de ficció on no es fa ús del llenguatge, però que podem parlar d'actes comunicatius on la intenció de l'escriptor és que l'audiència *make-believe* la proposició per ell expressada a través d'altres medis. Podem considerar aquests casos com a casos de significat no-literal. Quan hom fa un joc d'ombres per tal d'explicar un conte sense l'ús addicional de la narració verbal, la seva intenció no és que l'audiència prengui com a literals els moviments de mans i canvis d'ombres, sinó que reconegui que aquests moviments de mans i d'ombres són produïts amb la intenció que l'audiència reconegui un significat no-literal, certes representacions d'éssers i figures a partir d'ombres dutes a termes pel moviment de mans de U, i que aquesta audiència, reconeixent la intenció que U pretén que aquesta *make-believe* el significat no-literal donat pel moviment de les mans, *make-believe* aquest significat no-literal P. Com podem apreciar, (FS) no pot donar compte de

casos on els actes de comunicació de ficció no són realitzats mitjançant el llenguatge. Per tal de donar compte la teoria del *make-believe* d'aquests casos de significat no-literal, s'afegeix la variable ϕ o el significat contextual de S.

Amb significat contextual de S ens referim al significat que té una proferència (o acció en els casos on no s'empra el llenguatge) el qual és constituït pel seu significat literal i el seu significat no-literal. Per tal d'entendre una metàfora, hom ha d'entendre primer el significat literal de l'oració per tal de poder entendre i reconèixer que hi ha un significat no-literal pretès per l'autor. De la mateixa manera, en un joc d'ombres hom primer ha de comprendre que hi ha cert moviment de mans i ombres per tal de reconèixer que aquestes pretenen imitar certs éssers o objectes. Així doncs, el significat contextual de S pretén cobrir tant aquells casos de significat literals com de no-literals exigint a l'audiència el reconeixement del significat contextual de S, és a dir, d'aquell significat que depèn del context on l'oració (o acte) és proferida.

Un cop afegida la variable ϕ , encara és precís donar compte de certs aspectes que (FS) amb ϕ no cobreix. És per això que Currie (1990: 33-34) introdueix també la variable χ amb la qual es refereix a una propietat d'una persona.

Una anàlisi com (FS) només contempla l'audiència entesa com un cúmul d'individus que tenen accés per igual al significat del text pretès per l'escriptor en relació al qual l'audiència té l'actitud de *make-believe*. No obstant, la intenció de l'autor pot ser més restrictiva. L'autor, de fet, pot tenir la intenció que no qualsevol individu *make-believe* el que diu, sinó només aquells que exhibeixin alguna propietat concreta. Per exemple, l'autor pot tenir la intenció que *make-believe* el que ell expressa només aquells individus que llegeixin el que ell ha escrit o només aquells individus que sàpiguen el llenguatge de signes. Pot ser que la condició que determina quins individus queden afectats per la intenció de l'autor sigui encara més restrictiva. Pensem, per exemple, en els directors de dues obres de ficció cinematogràfica com *Opération lune* i *Operación Palace*, dues obres de ficció cinematogràfica que juguen amb la forma equívoca de documental verídica. En aquests casos diríem que la intenció dels directors de que l'audiència *make-believe* el contingut de la seva obra es restringeix a aquella part de l'audiència que hagi vist almenys una vegada aquestes obres –ja que al final d'aquestes es revela que tot era ficció– o haver detectat la falsedat d'alguns detalls o dades exposades, petiteses normalment posades expressament per a que els més observadors sàpiguen que estan davant una obra de ficció. En relació a l'altra part de l'audiència, els directors podrien tenir una intenció diferent respecte a quina voldrien

que fos l'actitud proposicional que els individus que en formen part tinguessin. Per exemple, la seva intenció podria ser la de què creguessin l'obra per tal de mostrar com n'és de fàcil a través dels mitjans de comunicació fer creure als individus informació falsa.

L'exemple anterior il·lustra que amb una mateixa proferència podem estar duent a terme diferents actes de comunicació a la vegada que venen determinats per les diferents intencions del parlant/autor respecte l'actitud vers el contingut de les seves proferències que vol que diferents grups d'individus tinguin. Un altre exemple d'aquest fet podria ser el cas d'algú que en un acte de mal gust digués davant un grup de gent a una persona que el seu gos ha mort, amb la intenció respecte a aquesta persona propietària del gos que ho passi malament. Per altra banda, però, aquest individu té la intenció també que la resta del grup reconegui la seva intenció que el que diu no és veritat, que ho diu per a riure-se'n de la preocupació de la persona propietària del gos.

La introducció de la variable χ permet a Currie (1990: 34) donar compte d'un cas hipotètic que mereix ser explicat. Aquest cas hipotètic és el d'un escriptor que té la intenció de què ningú llegeixi les seves obres. De fet, un cop les escriu, simplement llença els seus treballs al foc. Un escriptor així no pretén que algú llegeixi el que escriu ni que ningú *make-believe* el contingut de la seva obra. Tot i així, podem dir que aquest fa ficció. Aquest escriptor no vol que ningú llegeixi ni *make-believe* la seva obra, però en tant que l'escriu i vol que sigui ficció, l'escriu de tal manera que si algú la llegís aquesta persona *make-believe* l'obra. Aquest autor creu que no ha d'haver algú amb la propietat χ , a saber, llegir la seva obra, però escriu amb la intenció de fer ficció de tal manera que si hi hagués algú que tingués aquesta propietat, tot i que ell no vol que existeixi tal persona, aquesta persona *make-believe* l'obra.

Un altre element que tenim en (FI) però no en (FS) és la condició (7) que enuncia el següent:

(7) per a qualsevol proposició P, si P és veritat, P és accidentalment veritat

Aquesta clàusula ja figurava en l'anàlisi que oferíem en l'inici d'aquesta secció com a condició (b). El que justifica que aquesta condició figuri en una anàlisi com (FI) és la necessitat d'evitar un seguit de contraexemples a la suficiència com veurem en la secció 5.3.3.2 d'aquest treball, casos en els quals tot i haver el producte d'una intenció de fer ficció no estaríem disposats a dir que és ficció donat que el que s'explica no és

accidentalment veritat, on el que succeeix és que es pretén que hom *make-believe* coses que no acceptem com a ficció ja que no són inventades.

Ara que ja hem presentat i explicat l'anàlisi (FI) a partir de la reconstrucció d'aquesta des d'una anàlisi simplificada (FS), acabem aquesta secció –abans d'anar a les objeccions contemplades per Currie contra la seva teoria del *make-believe*– posant en relació la teoria del *make-believe* amb l'acte de simular, fer veure, per tal de mostrar com es relacionen l'acte de simular i l'acte de fer ficció en la teoria del *make-believe*.

Com hem pogut veure, la simulació no és suficient per a fer ficció.⁹ Els casos de parodia són clars exemples de no-ficció on hom té la intenció de simular ser algú que no és simulant asseveracions el contingut de les quals s'identifica amb la persona a la que es pretén imitar. Podria donar-se el cas que algú, davant l'imitador, *make-believe* l'actuació de l'imitador, però aquesta no seria la intenció de l'imitador i si ho fes no estaria apreciant la imitació pretesa per l'imitador.

Havent vist que la simulació no és suficient per a fer ficció, ens hem de preguntar si la simulació resulta necessària, cosa que suposaria que la intenció de fer ficció en la teoria del *make-believe* està compromesa amb l'acte de simular. És clar que hi ha casos que s'adeqüen a l'anàlisi (FI) on s'empra el recurs de la simulació, com quan algú explica un conte a uns nens emprant com a recurs expressions en primera persona, fent de qui explica la història algú que simula haver-la viscut. La intenció d'aquesta persona en tant que vol fer ficció és que la seva audiència *make-believe* la història, i simula haver-la viscut per a aportar-li més proximitat, un recurs idoni per a contes de terror, per exemple. Malgrat aquests casos, sembla ser que podem fer ficció sense la necessitat de simular. Quan l'autora J. K. Rowling escriu *Harry Potter*, no està simulant res. Ella no simula asseverar, el que fa és afirmar proposicions amb la intenció que els lectors les *make-believe*. Un exemple d'aquest tipus mostra clarament la no necessitat de la simulació per a fer ficció.

⁹ Vid. pàg. 20.

5.3.3 Objecions a la teoria del *make-believe*

5.3.3.1 Objecions a la necessitat

D'acord amb la teoria del *make-believe*, per a que una obra sigui ficció, ha de ser el producte de la intenció de fer ficció. Un contraexemple a la necessitat de l'anàlisi de la teoria del *make-believe* de Currie seria aquell que mostrés que pot haver-hi ficcions sense la intenció de fer ficció per part de l'autor. Currie (1990: 35-41) enumera diferents contraexemples formulats per Kendall Walton¹⁰ (1983) que resulten, tots ells, contraexemples a la teoria de la simulació, però només un d'aquests tindria sentit pensar que es tracta a l'hora d'un contraexemple a la necessitat de la teoria del *make-believe*.

Els arguments de Walton que no són veritables contraexemples a la teoria del *make-believe* són els següents: hi ha ficcions que són constituïdes en la seva totalitat per asseveracions i en les arts plàstiques el pintor o l'escultor no simula res al crear les seves obres. Com podem apreciar, el primer cas no constitueix un contraexemple a la teoria del *make-believe* ja que, tal i com hem argumentat a l'apartat anterior, un autor pot tenir diferents intencions al proferir la mateixa oració.¹¹ No resulta cap problema per a l'anàlisi del *make-believe* acceptar que un autor assevera una obra a una audiència determinada i a la vegada té la intenció que *make-believe* el que afirma una altra audiència. El segon cas no suposa obertament cap contraexemple a la teoria del *make-believe*, sinó un clar contraexemple a la necessitat de l'anàlisi de la teoria de la simulació. Tot art que impliqui representació pot ser ficció en tant que sigui producte de

¹⁰ Kendal Walton és el pare de la primera teoria del *make-believe*, la qual no és una teoria intencional de la ficció ja que defensa que no és necessària que hi hagi cap intenció per a que hi hagi ficció. A *Fearing Fictions* (1978), Walton introdueix la idea de l'actitud proposicional *make-believe* per tal d'explicar en què consisteixen les respostes emocionals que es donen quan experimentem la ficció i en què es diferencien de les emocions ordinàries, qüestió de gran interès ja que resulta intuïtivament paradoxal el fet de respondre emocionalment davant fets que sabem que no són veritat. Walton solucionà aquesta paradoxa dient que no sentim emocions sinó "make-emocions", emocions genuïnes que experimentem sota l'actitud proposicional de *make-believe*.

¹¹ *Vid.* pàg. 26.

la intenció de fer ficció. No hi ha res en aquest argument a discutir en contra de la teoria del *make-believe*.

Els tipus de casos que sí podrien resultar veritables contraexemples a la necessitat de l'anàlisi de la teoria del *make-believe* serien aquells en els que intuïtivament diríem que l'obra és ficció encara que no hagi estat el producte de la intenció de l'autor de fer ficció. Imaginem el cas d'una autobiografia tan inversemblant que ha estat considerada des de la seva primera publicació com a una obra de ficció de tal manera que tothom que l'ha llegida fins avui en dia *make-believe* el que és explicat en l'obra. Resulta, però, que uns estudis recents han demostrat que aquesta obra no ha estat escrita amb la intenció de fer ficció per part de l'autor, sinó que resulta ser una auto-biografia i que tot el que és dit per part de qui l'ha escrit ha estat amb la única intenció d'asseverar. Walton (1983) argumenta que un exemple així mostra la possibilitat d'una ficció sense la intenció de fer ficció per part de l'autor. Currie (1990: 36) esmenta dos casos diferents a aquest de l'auto-biografia on intuïtivament diríem que en la mesura que l'audiència *make-believe* el contingut de l'obra sembla suficient per a parlar de ficció. El primer cas és el d'una roca en la qual per processos naturals es forma en la seva superfície de manera atzarosa, no intencionada, una història la qual és llegida com a ficció. El segon cas és el d'un escriptor que escriu una obra amb la única intenció de mentir als seus lectors, però aquests en canvi llegeixen l'obra com a ficció. Segons Walton ambdós serien casos on hi ha ficció sense la intenció de fer ficció per part d'un autor.

Segons Currie (1990: 36-38), un contraexemple així és tan sols aparent fruit de la confusió entre el que és ficció i el que és tractat com a ficció. Si llegim una notícia sorprenent que apareix al diari pot ser que aquesta sigui veritat o mentida. No obstant, en tant que la intenció del periodista és que nosaltres creiem la història que ens explica, malgrat que algú (o tothom) *make-believe* la notícia, no per això considerarem que estem davant d'un cas de ficció. Diríem que el fet que algú tingui una actitud de *make-believe* vers el contingut de la notícia no la converteix en ficció, simplement el que succeeix és que aquest algú la tracta com si fos ficció.

La diferència entre que alguna cosa sigui ficció i que alguna cosa sigui merament tractada com a ficció resulta important i requereix fer una distinció categòrica entre ficció i "pseudo-ficció" (Currie 1990: 37). Entenem per pseudo-ficcions aquelles obres no-ficcional que per motius històrics han acabat sent tractades com a ficció, és a dir, llegides amb actitud de *make-believe* en comptes de amb l'actitud de creença. Walton no pot clamar que hi ha ficcions no producte de la intenció de fer ficció donat que hi ha

una audiència que *make-believe* l'obra. Això seria no només confondre la ficció amb el ser tractat com a ficció o pseudo-ficció, sinó que a més comportaria donar un tractament a la ficció que identifiquem amb la teoria institucional de la ficció, teoria que com recordem considera que l'estatus d'art depèn de l'opinió de la comunitat, cosa que no estem disposats a acceptar.¹²

Recuperant l'exemple de l'autobiografia extraordinària que la gent la *make-believe* tot i no ser producte de la intenció de fer ficció, el que diríem d'aquest cas és que no és ficció, sinó una peça de no-ficció que ha estat equivocadament pensada com a ficció. Però no és el mateix pensar que quelcom és ficció, ésser tractat com a ficció, que ser efectivament ficció. De la mateixa manera, encara que inicialment ens pugui semblar que els casos de la roca on apareix atzarosament una història i de l'autor que té la única intenció de mentir als seus lectors són casos de ficció simplement perquè l'audiència té l'actitud de *make-believe* vers el contingut de l'obra, el que està passant es que estem confonent ficció amb ser tractat com si fos ficció. D'acord amb Currie, aquests suposats contraexemples l'únic que mostren és que és possible que una obra sigui tractada com a ficció sense que l'autor tingui la intenció de que l'audiència tingui l'actitud de *make-believe* vers el seu contingut. De cap manera es donarà el cas que alguna cosa sigui ficció sense que l'autor tingui la intenció de fer ficció. Podem veure doncs com el contraexemple de Wanton no és un bon contraexemple a la necessitat de l'anàlisi de la teoria del *make-believe*. Podem dir que creiem que quelcom era ficció però no ho era i viceversa, però no que quelcom és ficció i abans no ho era o viceversa.

La distinció entre ser ficció i ser tractat com a ficció ens pot ajudar molt a tractar un gran problema que té la teoria del *make-believe*, i les teories intencionals per extensió, a saber: no sempre podem conèixer la intenció de l'autor. Es pot donar el cas que la intenció d'una obra concreta sigui un enigma irresoluble. Una situació així ens impedeix la classificació d'una obra com a ficció o no-ficció. Una teoria com la del *make-believe* no ens pot resoldre el problema (entenem que és irresoluble) però ens aporta bons criteris per tal de poder gaudir de la millor manera possible l'obra. Tot i que un cas així, on no hi ha cap mètode per a determinar si una obra és ficció o no-ficció, fa impossible el debat legítim sobre si una obra és o no és ficció, podem discutir sobre si aquesta obra ha de ser tractada com a ficció o com a no-ficció. Resulta un criteri raonable preguntar-nos en aquests casos què ens beneficia més a l'hora de tractar l'obra. En altres paraules,

¹² *Vid.* pàg. 12.

resulta raonable per tal de decidir si una obra ha de ser tractada com a ficció o no-ficció preguntar-nos què ens aporta més com a lectors, si bé creure l'obra o *make-believe* aquesta, ja que creure o *make-believe* són dues actituds proposicionals que comporten actituds i reaccions diferents respecte el que llegim. Aquest mateix criteri pot ésser aplicable també en aquelles obres on sabem quina era la intenció de l'autor. Imaginem una obra fantàstica on sabem clarament que l'autor no tenia la intenció que nosaltres *make-believe* l'obra. La intenció de l'autor no era altra que mentir-nos i és natural que, sabent que aquesta era la intenció de l'autor, nosaltres la descreiem. Però tractar aquesta obra com a no-ficció ens aporta poca cosa, una successió de passatges que descreiem sistemàticament i que ens causa probablement avorriment. No obstant, donat que una obra així pot resultar ésser molt rica a nivell d'escriptura i contingut, és raonable tractar aquesta obra com a ficció tot i saber que és no-ficció per tal de poder, a través de una actitud de *make-believe*, gaudir l'obra.

5.3.3.2 Objecions a la suficiència

Un contraexemple a la suficiència de l'anàlisi de la teoria del *make-believe* seria aquell que mostrés que pot haver-hi obres no-ficcionalis tot i ser productes de la intenció de fer ficció per part de l'autor. Com que ficció és el producte de la intenció de fer ficció, hem de buscar exemples els quals hi hagi tal producció. Si jo veig una pel·lícula de ciència-ficció i l'explico amb la intenció que els meus oients *make-believe* aquesta història, el que jo explico no constitueix una ficció ja que de la meua intenció no es produeix cap obra. La ficció ja estava feta. El mateix succeeix si jo escullo la notícia d'un diari i re-escric paraula per paraula el seu contingut amb la intenció que qui llegeixi la meua còpia *make-believe* el contingut. Aquest seria un altre cas on jo intento *make-believe* quelcom que no és producte de la meua intenció de fer ficció.

Currie (1990: 42-45) presenta tres casos que suggereixen que pot haver-hi obres de no-ficció productes de la intenció de fer ficció, que estan vinculats amb la veritat de manera no-accidental. El primer cas és el d'una persona que reescriu amb el seu propi lèxic, expressions i ordre un article del diari amb la intenció de fer ficció. En aquest cas podem considerar que el seu escrit és producte de la seva intenció de fer ficció. No obstant, no estariem disposats a dir que l'article és ficció. El segon cas és el d'una persona que escriu la seva autobiografia fidel als fets amb la intenció de fer ficció. Altre cop tenim un cas d'intenció de fer ficció que ha produït una obra que no estariem

disposats a considerar ficció. El tercer cas és el de Smith, un home que a diferència dels altres dos casos no té la intenció d'enganyar. Smith escriu una història que pretén que sigui ficció sense saber que la història és un succés traumàtic real de la seva vida que havia oblidat i que reviu a través del seu subconscient.

Tots tres casos resulten contraexemples a la suficiència de l'anàlisi de la teoria del *make-believe* de Currie, i és per això que Currie afegeix la condició

si el seu contingut és veritat, aquest ha de ser accidentalment vertader.

tal i com ja havíem afegit en l'apartat d'aquest treball 5.3.2 a l'hora de presentar l'anàlisi sobre què és ficció i en l'anàlisi més formal i complex (FI)¹³ per tal d'evitar aquest tipus de contraexemples els quals presenten casos on el contingut dels quals el seu valor de veritat està vinculat amb la veritat de manera no-accidental.

Per veritat accidental entenem la correspondència casual, no intencionada, del contingut d'un discurs amb el món. Per veritat no-accidental entenem el contingut d'un text que està compromès amb la veritat, és a dir, que el contingut del text depèn dels fets del món. Una manera de veure la diferència entre veritat accidental i no-accidental pel que respecte la nostra discussió, és amb l'experiment mental que proposa Currie de modificar els fets del món. Imaginem una obra de la qual no estem segurs si és ficció donat que els fets que explica es corresponen amb els fets del món. Si tinguéssim el poder de canviar els fets del món del passat, la obra present seria ficció si i solament si els fets del món canviessin el contingut de l'obra no hagués canviat. Si la obra no fos ficció, és a dir, la seva veritat estigués compromesa amb els fets del món, al alterar el passat l'obra present canviaria el seu contingut ja que depèn aquest dels fets del món.

Així, com podem veure, una obra és ficció si i solament sí és el producte de la intenció de fer ficció i si el seu contingut és veritat, aleshores aquest ha de ser accidentalment vertader. Casos amb intenció de fer ficció com qui re-escriu un article del diari, escriu la seva autobiografia o fa una història sense ser conscient que aquesta és real i li és proveïda pel seu subconscient, no són ficció ja que el seu contingut no és vertader de forma no-accidental. Un cas de ficció el qual el seu contingut fos accidentalment vertader seria per exemple el de l'individu que en un text s'inventés les notícies que explicaran a la nit per televisió. Al arribar la nit, en la televisió expliquen

¹³ *Vid.* pàg. 22.

exactament les notícies que l'individu havia inventat. Aquest és un cas evident de veritat accidental ja que si les notícies explicades a la televisió haguessin estat diferents, el text no obstant hauria restat igual.

La clàusula de la veritat accidental ens permet donar compte sense confusions d'un tipus de ficció especial, la qual podem anomenar "ficció vertadera" (Currie 1990: 48). Aquesta ficció és aquella on el seu contingut es correspon amb els fets del món però no obstant roman essent ficció ja que l'autor, la seva intenció la qual és fer ficció, inventa el contingut del què escriu, fent de la veritat d'aquest tipus de ficció, la ficció vertadera, accidental.

En les obres de ficció hi ha elements que són veritat no-accidental, com poden ser esdeveniments històrics, ciutats o fins i tot personatges. Aquests elements no són ficció però pertanyen a la ficció com a part d'un tot que és l'obra. Quan apreciem una ficció tal i com reflecteix la teoria del *make-believe*, apreciem la ficció com un tot. Certament hi ha elements que es corresponen amb el món i que l'autor sap d'aquests fets, que si el món hagués estat diferent aquests elements de l'obra també haurien estat modificats. El lector quan llegeix una ficció *make-believe* la història com un tot i a la vegada pot apreciar que hi ha elements d'aquesta ficció que són no-ficció, elements que si coneix *believe*. Els contraexemples a la suficiència de l'anàlisi de la teoria del *make-believe* presentats en aquest apartat donen compte de la necessitat que per a que una proposició sigui ficció, és necessari que el seu contingut sigui accidentalment veritat en el cas que sigui veritat. Això no impedeix el fet que dins una obra de ficció hi hagi elements de no-ficció. De fet, tal i com assenyala Currie (1990: 49), la quantitat de no-ficció que pot haver-hi en una obra de ficció no és quelcom que ens ha de preocupar. Una obra per a ser ficció dependrà de la intenció de l'autor respecte la història com un tot i de les proposicions de ficció que la constitueixen i no de la quantitat de proposicions de no-ficció que hi hagi.

5.3.3.3 Dues crítiques de Friend: El problema de la part i el tot, i la possibilitat de ficcions vertaderes

Segons Friend (2012), hi ha raons per a pensar que la teoria del *make-believe* és incorrecta. En primer lloc, Friend opina que la teoria del *make-believe* no pot ser correcta donats nombrosos contraexemples que se li poden fer. En segon lloc, d'acord amb Friend, la teoria del *make-believe* sembla incapaç de donar compte de per què la

classificació d'una obra en ficció o no-ficció és important i influeix en la nostra apreciació de l'obra. En aquesta secció veurem dues crítiques que Stacie Friend (2012) formula en contra la teoria del *make-believe* independents de la veritat de la seva proposta de la ficció com a gènere, teoria que veurem en la següent secció.

En primer lloc, Friend (2012: 184-187) centra la seva crítica en el fet que la teoria del *make-believe* no deixa clar com es relacionen les proposicions i elements ficticials amb el tot de l'obra. Friend observa com normalment en les obres de ficció trobem elements de no-ficció com són descripcions de poblacions, esdeveniments històrics, etc. De la mateixa manera, Friend assenyala com hi ha obres considerades de no-ficció que segons la teoria del *make-believe* contenen elements de ficció. En són un exemple les obres d'història escrites en temps de Roma, tal i com indica la mateixa Friend respecte les obres de Tàcit, on hi ha per exemple descripcions de pensaments tinguts per personatges històrics que és evident que Tàcit no podia conèixer.

Friend (2012) defensa que la seva teoria de la ficció i la no-ficció com a gèneres és millor perquè no s'ha de preocupar de les parts d'una obra i com es relacionen aquestes amb el tot de la història. Una obra és ficció o no-ficció segons el criteri social basat en els elements no essencials de l'obra i el seu context. Des d'aquest plantejament, no hi ha cap contradicció en dir que les obres de Tàcit són no-ficció en relació la seva època però ficció en relació l'actualitat, on els llibres d'història tenen com a estàndard ser fidels als fets i no inventar coses amb finalitats estètiques o didàctiques. Aquesta posició, però, no pot ser correcta. Com ja hem dit en múltiples ocasions, no pot ser que la condició de ficció d'una obra depengui del lector. Una concepció així de la ficció, la qual no fa diferències entre ser ficció i ser tractat com a ficció, atempta contra la nostra concepció ordinària de ficció, la qual la teoria del *make-believe* de Currie (1990) respecta, i porta a afirmar coses estranyes com que pot haver-hi obres les quals està indeterminat si són ficció o no-ficció o que són ficció i no-ficció a la vegada (Friend 2012: 205).

Certament Currie (1990) és breu en explicar com es relaciona la part ficcional amb el tot. La vaguetat o escassetat, però, no resulten una raó suficient per a rebutjar la teoria del *make-believe*. Si hi ha raons per a pensar que argumentar que és la intenció de l'autor respecte les proposicions ficticials en relació la història com un tot el que fa la història ficció no resulta del tot correcte, que cal aprofundir en aquesta qüestió, la teoria del *make-believe* caldrà que ho faci, però el fet que no ho hagi fet no implica que la teoria, donada aquesta inconsistència, resulti directament rebutjable.

Valorem una història com a ficció per la seva narració ficcional, la qual tendeix a estar ambientada en un context històric no-ficcional com és el cas de *La Tulipa Negra* de Dumas, novel·la en la qual no només està ambientada en La Haia del segle XVII, sinó que un dels protagonistes és el personatge real Guillem III d'Orange-Nassau, rei dels Països Baixos. En aquest cas, tenim l'actitud de *make-believe* quan llegim la història narrada al voltant d'aquella època i ciutat i els personatges, els quals prenem com a representacions fictionals de personatges que poden haver existit, però no ens comprometem amb la veritat¹⁴ sobre si el què fan i diuen succeï en realitat independentment de si per casualitat fos real el que fan i diuen en l'obra. Si no és per casualitat, és a dir, si és veritat no-accidental, direm d'aquests continguts de l'obra que són no-fictionals.

Per altra banda, tenim també el cas d'obres no-fictionals que contenen proposicions i elements fictionals. Aquesta situació no resulta contradictòria ni estranya respecte la teoria del *make-believe*. El que importa per a determinar si una obra és o no-ficció és la intenció de l'autor respecte el tot. Una obra com la de Tàcit pot ser no-ficció i emprar el recurs de la ficció per a recrear o explicar situacions les quals entenem que Tàcit no tenia la intenció que els lectors les creiem sinó que creiem que fou d'alguna manera aproximada als fets. Emprar elements i discursos de ficció per tal d'explicar fets no-fictionals és una llicència artística que trobem per exemple en biografies cinematogràfiques. Quan veiem *Braveheart* de Mel Gibson, pel·lícula sobre la vida de l'heroi escocès William Wallace, nosaltres *make-believe* els diàlegs i representació dels personatges que apareixen, però creiem la història com un tot, o almenys creiem que és quelcom pròxim als fets com varen succeir. Aquesta és la intenció de l'autor de l'obra: que creiem uns fets històrics (o que creiem que uns fets històrics succeïren aproximadament d'aquesta manera) a través de la representació de com se suposa que succeïren els fets emprant elements i proposicions que nosaltres *make-believe*.¹⁵

¹⁴Vid. pàg. 21.

¹⁵ El fet que hom se sentiria enganyat, tot i que aquest individu ha *make-believe* els diàlegs i altres aspectes de l'obra, si descobrís que algun detall important de la vida de William Wallace explicat en la pel·lícula *Braveheart* fos fals, en el sentit de substancialment diferent al que s'explica, és un bon motiu a favor d'aquesta concepció de no-ficció constituïda amb elements de ficció.

En segon lloc, Friend (2012: 190-191) no accepta la possibilitat de ficcions vertaderes perquè diu que és necessari per a ésser quelcom ficció que hi hagi coses inventades. Segons Friend, la inclusió d'elements inventats és una característica estàndard necessària per a la ficció. Friend afirma que no hi ha contradicció amb la seva teoria, la qual defensa que es decideix si una obra pertany a la ficció segons criteris no-essencials, i la necessitat que per a que una obra sigui ficció hi hagi d'haver elements inventats; però no ens explica com això no és contradictori. No obstant, encara que ens ho pogués explicar no canviaria el fet que Friend no entén bé què és una ficció vertadera. Una ficció vertadera és una obra que per coincidència resulta ser veritat no-accidental. En cap moment Currie (1990) descriu les ficcions vertaderes de tal manera que puguem pensar que l'autor no inventa el contingut. De fet, el que fa ficció a una ficció vertadera és que precisament l'autor ha inventat el contingut i per casualitat aquest és o ha esdevingut veritat.

Com hem pogut veure, almenys dues de les crítiques que Friend articula contra la teoria del *make-believe* no resulten satisfactòries. No obstant, les seves crítiques i arguments de la seva teoria de la ficció com a gènere ens inviten, com podrem apreciar a continuació, a tractar qüestions interessants que la teoria del *make-believe* hauria d'aprofundir com és ara el fet de com es relacionen les proposicions i elements de ficció amb el tot de l'obra.

6. La ficció com a gènere

En aquesta secció tractarem la teoria sobre la ficció proposada per Stacie Friend (2012), fent una breu explicació i anàlisi d'aquesta teoria que defensa que la ficció i la no-ficció són tan sols gèneres en els quals es classifica una obra segons criteris no-essencials.

El gènere literari és la classificació d'una obra segons el seu contingut, estil, forma, intenció de l'autor, context social, cultural i històric, etc. Friend (2012) assenyala que aquestes característiques que ajuden a classificar una obra són criteris no-essencials, els quals són importants per a ajudar-nos a classificar les obres per gèneres però no resulten ni necessaris ni suficients. El que determina la pertinença d'una obra dins un determinat gènere és el tarannà de cada societat, el qual es basa en aquests criteris no-essencials per tal de decidir dins a quin gènere s'ubica l'obra. Com és ben sabut, tant els gèneres com pensament social varien al llarg del temps creant-se noves classificacions i variant la

perspectiva i tarannà social respecte com entendre i reaccionar davant els continguts de la literatura. Aquella obra tatxada com obscena segles enrere pot ser avui en dia considerada una obra picaresca o fins i tot innocent davant els ulls de la societat.

Friend (2012) defensa que “podríem descriure els gèneres ordinaris com a subgèneres de la ficció o la no-ficció, o considerar aquestes categories superiors com a súper-gèneres” (Friend 2012: 181). Així doncs, per a Friend la ficció i la no-ficció són tan sols gèneres literaris la concepció dels quals varien al llarg del temps segons l'evolució dels estils literaris, de classificació de gèneres ordinaris, el tarannà social o altres tipus de contextos com l'històric. Aquella obra classificada com a gènere de no-ficció a l'època antiga pot ser classificada com a ficció i de gènere fantàstic avui en dia essent correctes, segons Friend, ambdues classificacions ja que responen a èpoques, criteris i contextos diferents.¹⁶

Segons Friend (2012) la classificació en ficció o no-ficció, així com la classificació d'una obra en altres gèneres, és important per la seva influència en la nostra experiència, comprensió i avaluació com a lectors. Si ens diuen que *La mort tenia un preu* de Sergio Leone és una pel·lícula classificada dins el gènere de comèdia romàntica, la nostra reacció al veure l'obra cinematogràfica resultarà d'estranyesa i la criticarem respecte les nostres expectatives que tenim quan ens diuen que aquesta obra és una comèdia romàntica. Si ens diuen que és en canvi un western, com a espectadors ens sentirem satisfets al trobar allò que esperàvem, a saber, elements del gènere western com és l'època, els personatges, la localització, el tipus d'argument i situacions, etc. L'estudi de Friend (2012) se centra en les nostres reaccions i expectatives com a audiència davant la classificació de les obres com a ficció i no-ficció, i com es generen aquestes classificacions com a gèneres literaris.

Segons Friend (2012), per a classificar una obra dins un gènere o un altre tenim en compte almenys tres tipus d'elements o aspectes: els elements estàndards, els elements contra-estàndards i els elements variables. Per estàndard entenem aquelles característiques o elements que tendeixen a ubicar una obra dins un gènere concret i que esperem que l'obra tingui al llegir-la amb la expectativa que pertany a aquest gènere. En

¹⁶ Això contrasta amb la nostra concepció ordinària de ficció. Per a Friend, la ficció i la no-ficció són gèneres variables segons el context; i no estats fixes, exclusius i exhaustius determinats per elements essencials, concretament per la intenció de l'autor segons les teories intencionals com la del *make-believe*.

les històries de detectius o de gènere *noir* són estàndard les confabulacions i els assassinats, els personatges corruptes, un heroi amb un passat tèrbol, la policia, els tirotejos, etc. Per contra-estàndard entenem aquelles característiques o elements que tendeixen a excloure una obra d'una categoria i que no esperem trobar en l'obra. Mentre que l'aparició de princeses, fades, màgia, bruixes i animals parlants resulten estàndard pel gènere del conte de fades, aquests mateixos elements resulten contra-estàndard per al gènere de detectius o *noir*. Per variables entenem aquells elements els quals difereixen en cada obra però que no resulten característiques a favor o en contra d'un gènere. L'estil de l'escriptor, el nombre de detalls, l'aprofundiment o superficialitat en la psicologia dels personatges, etc. en són exemples de variables. Com més elements estàndard d'un gènere posseeixi una obra, més raonable serà pensar que aquesta obra pertany a aquest gènere.

Tenir elements contra-estàndard respecte a un gènere no implica necessàriament que aquesta obra no pugui pertànyer a aquest gènere. Hi ha de fet moltes obres que destaquem i elogiem pels seus elements contra-estàndard respecte el seu gènere, obres les quals valorem per la seva originalitat. Un clar exemple n'és *Assassinat a l'Orient Express* d'Agatha Christie on, en contra els estàndards de les novel·les de detectius, els dotze sospitosos d'assassinat resulten ser tots dotze els assassins de la víctima. Típicament en la novel·la negra sol haver-hi un assassí i la resta de personatges solen ser mers sospitosos.

Friend assenyala com allò en un moment contra-estàndard per a un gènere pot influir els escrits posteriors del gènere transformant aquests elements contra-estàndard en elements estàndard. De la mateixa manera, allò estàndard pot quedar en desús i esdevenir contra-estàndard. Tant els elements estàndard i contra-estàndard varien al llarg del temps tal i com podem apreciar. Allò que es considerava estàndard fa cinquanta anys al nostre país com podria ser que la dona portés faldilla, avui en dia no és freqüent i fins i tot pot resultar contra-estàndard. Els contextos històrics, culturals i socials canvien al llarg del temps i la literatura i els seus gèneres no en són exempts.

L'estudi de Friend (2012) a partir de la classificació dels elements d'una obra en estàndard, contra-estàndard i variables, té com objectiu analitzar les diferents expectatives i reaccions que té el lector respecte la lectura d'una obra segons si és classificada com a ficció o no-ficció. Segons Friend, una teoria com la del *make-believe* no reflecteix correctament com afecta a la nostra actitud la lectura d'una obra si pensem que es tracta d'una obra de ficció o, al contrari, considerem que es tracta d'una obra de

no-ficció. Friend afirma que les nostres creences respecte a quin gènere pertany l'obra, si al gènere de ficció o el de no-ficció, fa que apreciem l'obra de manera diferent, que ens fixem en coses i que tinguem preguntes i reaccions diferents respecte el que llegim. Part del seu treball és dedicat a explicar en detall aquestes diferències i clama que això la teoria del *make-believe* no ho explica. Aquesta però no resulta una bona crítica.

Certament Currie (1990) no tracta en detall com fa Friend (2012) les diferents reaccions i actituds que tenim com a lectors davant les obres segons si considerem que són ficció o no-ficció. No obstant, del mer fet que Currie no examini les conseqüències que es deriven d'abordar la lectura d'una obra pensant que és ficció a diferència de les que es deriven de pensar que es tracta d'una obra de no-ficció, no significa que la teoria del *make-believe* no pugui donar compte d'aquesta qüestió. Currie de fet assenyala que hi ha una diferència d'actitud respecte la ficció i la no-ficció. És per això que es diu que hom creu les proposicions de no-ficció i que en canvi hom *make-believe* el contingut de la ficció. La teoria del *make-believe* assenyala clarament que hi ha actituds proposicionals diferents respecte la lectura de ficció i no-ficció. No hi ha cap contradicció en l'aprofundiment que fa Friend (2012) de les reaccions i expectatives del lector i la teoria del *make-believe*. Així doncs, l'estudi de Friend de les nostres reaccions i expectatives com a lectors no resulta una crítica vàlida a la teoria del *make-believe*.

Tot i que la teoria del *make-believe* no resulti contradictòria respecte la teoria de Friend (2012) pel que fa l'explicació de com reaccionem i què esperem davant una obra classificada com a ficció o no-ficció, la teoria de Friend defensa que la ficció i la no-ficció són gèneres, idea clarament contrària a les teories intencionals com la teoria del *make-believe*. Com ja hem dit, segons Friend (2012) una obra serà ficció o no-ficció segons els seus elements estàndard i contra-estàndard, la intenció de l'autor i el context històric i social. Cal recordar que cap d'aquests criteris que s'empren per a classificar una obra en un gènere són essencials, sinó un cúmul de característiques no-essencials que ajuden a la classificació de l'obra però que cap d'ells resulta necessari o suficient.

Com podem apreciar, la teoria de Friend (2012) dels gèneres és una teoria que podríem classificar com a institucional, és a dir, que fa dependre de l'opinió de la comunitat l'estatus de les coses, de la ficció en aquest cas. Friend (2012: 193) defensa que la seva teoria difereix d'una teoria institucional en que aquesta segona decideix l'estatus de les obres candidates de manera arbitrària i en canvi la seva teoria es basa en atributs estàndard, contra-estàndard i contextuals. No obstant, si ens preguntem com decideix una teoria institucional si una obra és art o a quina categoria d'art pertany,

podem apreciar que la decisió no és gratuïta, feta a dit; sinó que per a decidir a quin gènere pertany una obra o si aquesta obra és art els membres del món de l'art tenen com a criteri precisament elements com els atributs estàndard i contra-estàndard, en termes de la teoria de Friend. Així doncs, hi ha raons per a pensar que la teoria de Friend és un tipus de teoria institucional de la ficció.

El que fa Friend és presentar una teoria institucional dels gèneres on indica i detalla quins criteris no-essencials són tinguts en compte a l'hora de classificar les obres en gèneres. Una teoria així no resultaria contradictòria respecte la teoria del *make-believe*. Ara bé, el que planteja Friend va més enllà ja que defensa que ser ficció o no-ficció són gèneres com la resta de gèneres literaris i, com a tals, una obra és ficció o no-ficció segons l'opinió de la comunitat, la qual es basa en criteris no essencials com són els elements estàndard i contra-estàndard, la intenció de l'autor i el context social i històric. Així doncs, la teoria de Friend (2012) resulta ser, pel que respecte les categories de ficció i no-ficció, una teoria institucional de la ficció, la qual, com hem pogut veure, ja hem criticat i negat.¹⁷

És senzill veure quin és el problema de plantejament de Friend: el seu treball confon des de l'inici el concepte ser ficció i ser tractat com a ficció. Una teoria institucional de gèneres com la de Friend no resulta contradictòria respecte la teoria del *make-believe*, fins i tot pot resultar una teoria coherent i interessant complementària a la teoria de Currie (1990). El problema està quan Friend tracta la ficció i la no-ficció com a gèneres. Quan la comunitat discuteix si una obra és o no-ficció, en veritat el que està discutint és si una obra ha de ser tractada com a ficció o no-ficció. Ser tractat com a ficció o no-ficció són categories legítimament revisables al llarg del temps i que s'acomoden a les necessitats i tarannà de cada societat i època. Dir que una obra abans era ficció però ara ja no, en canvi, resulta inversemblant. Ser ficció és quelcom objectiu i fixe i que no pot dependre, doncs, de l'opinió d'una comunitat. En els termes de ser tractat com a ficció o no-ficció, la teoria de Friend (2012) no presenta cap crítica per a la teoria del *make-believe*.

Si la teoria de Friend (2012) fos correcta, hauríem de dir que no hi ha ficcions vertaderes no perquè no hi hagi elements inventats¹⁸ sinó perquè la societat que conegués el contingut de l'obra com a cert classificaria l'obra com a no-ficció. Imaginem

¹⁷ Vid. pàg. 12.

¹⁸ Vid. pàg. 35.

el cas d'una obra on tot és inventat en el sentit que Friend acceptaria sense discussió, és a dir, que l'obra no refereix a cap fet del món ja que aquesta obra ficcional situa els esdeveniments que descriu cent anys en el futur, esdeveniments els quals esdevenen al cap de cent anys accidentalment veritat tot el descrit punt per punt. Segurament Friend diria que aquest seria un cas de ficció que esdevé no-ficció, o que és ficció per als coetanis de l'autor i no-ficció pels coetanis dels esdeveniments descrits en l'obra. Això, com hem dit varies vegades, és quelcom inversemblant. No es pot canviar de ficció a no-ficció. Altre vegada, podem apreciar com Friend confon constantment el ser ficció i el ser tractat com a ficció.

La teoria de Friend (2012) resulta un treball interessant, útil com a complement a la teoria del *make-believe*, sobre les conseqüències de tractar una obra com a ficció o no-ficció. Però això és el seu estudi: conseqüències psicològiques respecte la lectura d'obres tractades com a ficció o no-ficció; no d'obres de ficció o no-ficció. El matís és important ja que com hem pogut veure en aquest present treball, tot i que pot i sol coincidir el ser ficció i ser tractat com a ficció, no és el mateix ser ficció que ser tractat com a ficció.

7. Conclusió

Com hem pogut veure, el fet que una obra sigui o no ficció és una qüestió ontològica, objectiva i immutable, la qual no depèn ni de les característiques sintàctiques ni semàntiques de l'obra ni del seu context històric i els criteris estètics d'una societat donada. Aquests són criteris que es tenen en compte a l'hora de discutir si una obra és millor que sigui tractada com a ficció o no-ficció. Ser ficció o no ficció, en canvi, és quelcom que es determina en el moment que és creada l'obra i que roman per sempre més independentment de si podem conèixer la intenció de l'autor.

La teoria intencional de la simulació, contrincant ja clàssica de la teoria del *make-believe* en els cercles filosòfics que tracten què és la ficció, com hem pogut apreciar no resulta ni necessària ni suficient per a determinar què és ficció. L'acte de fer ficció és un acte de comunicació propi tal i com reflecteix la teoria del *make-believe*.

Apreciar una ficció és *make-believe* el seu contingut, és a dir, el lector no es compromet amb la seva veritat. L'obra de ficció és el producte de la intenció reeixida de fer ficció juntament amb la clàusula que si el contingut de l'obra és veritat, aquesta és accidentalment veritat.

La teoria del *make-believe* de Currie (1990) reflecteix les nostres nocions ordinàries sobre què és ficció i recull satisfactòriament els límits entre la ficció i la no-ficció. La teoria de Friend (2012) no resulta correcta ja que és en realitat una teoria institucional de la ficció. No obstant, el seu treball resulta interessant respecte les nostres expectatives i reaccions respecte la ficció i un bon complement per a la teoria del *make-believe*. A més, assenyala diferents aspectes de la teoria del *make-believe* que potser requereixen ésser revisats i aprofundits.

Aquest treball ha estat escrit amb l'objectiu de donar compte de les diferents teories que analitzen la ficció i sobre tot fer una anàlisi exhaustiva de la teoria del *make-believe* de Currie, la qual resulta una anàlisi profunda i interessant sobre la ficció que mereix ésser tinguda en compte i llegida. Tot i que la teoria del *make-believe* no està exempta de problemes, comparat amb les altres teories sobre la natura de la ficció aquesta és, tal i com hem pogut veure, la que resulta més plausible. Avui en dia el treball de Currie (1990) segueix essent una obra essencial dins el debat sobre la ficció i una teoria vigent, complexa, rica, coherent i acord amb les nostres intuïcions.

BIBLIOGRAFIA

Currie, G. (1990) *The Nature of Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press. Chapter 1.

David, D. "Chapter 27. Fiction", *The Routledge Companion to Aesthetics (Routledge Philosophy Companions)*. ED. Berys Gaut and Dominic Lopes.

Friend, S. (2012) *Fiction as a Genre*, The Aristotelian Society.

Lamarque, P. "Chapter 21. Fiction", *Oxford Handbook of Aesthetics*.

Searle, J. (1969) *Speech Acts*, Cambridge University Press.

Searle, J. (1979) "The Logical Status of the Fictional Discourse", *New Literary History* 6 (2):319--32.

Stecker, R. (2010) *Aesthetics and the philosophy of art. An introduction. Chapter 8. Representation: Fiction.*

Walton, K. (1978). *Fearing Fictions.* The Journal of Philosophy, Vol. 75, No. 1. 5--27.

<http://plato.stanford.edu/entries/fiction/>

<http://plato.stanford.edu/entries/prop-attitude-reports/>

<http://plato.stanford.edu/entries/speech-acts/>

<http://plato.stanford.edu/entries/truth/>

