



Pontificia Universidad  
**JAVERIANA**  
Cali

Ensayo filosófico:

**Una lectura del *worldbuilding* desde la perspectiva pragmática de Richard Rorty**

Juan Martin Collazos Navarro

Director:

Juan Ignacio de Jesús Cardona Giraldo

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Filósofo

Pontificia Universidad Javeriana de Cali

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Programa de Filosofía

Santiago de Cali

Junio de 2024



**Keywords:** Richard Rorty, contingency, metaphor, self-creation, redescription, ironist, strong poet, literary criticism, fiction, Worldbuilding, fantasy, science fiction, *mythopoeia*.

**Abstract:**

This essay explores the concept of worldbuilding in speculative fiction through the pragmatic lens of Richard Rorty, focusing on how language constructs fictional worlds. It employs the theories of John Searle regarding the illocutionary and semantic features of fictional discourse and integrates insights from renowned science fiction and fantasy authors such as J.R.R. Tolkien, Isaac Asimov, and Ursula K. LeGuin. By contextualizing Rorty's views on the contingency of language, anti-Platonism, and the significance of metaphor, the essay argues that worldbuilding serves as a metaphorical tool for creating new vocabularies and narratives. This process is akin to what Rorty describes as the work of “strong poets” who reshape our understanding of the world through novel metaphors. The essay also examines the semantic vision of fiction in John Searle's philosophy and contrasts it with Rorty's pragmatic response, highlighting the dynamic interplay between language and reality in the creation of fictional worlds. Furthermore, it delves into Tolkien's concept of sub-creation and the role of *mythopoeia* in fantasy literature, presenting the author as a strong poet who challenges societal norms through imaginative worldbuilding. The essay positions speculative fiction as a significant philosophical endeavor, demonstrating its capacity to critique and expand our perceptions of reality.

**Palabras clave:** Richard Rorty, contingencia, metáfora, autocreación, redescipción, ironista, poeta vigoroso, crítica literaria, ficción, *Worldbuilding*, fantasía, ciencia ficción, *mitopoeia*.

**Resumen:**

Este ensayo explora el concepto de *worldbuilding* en la ficción especulativa a través del pragmatismo de Richard Rorty, centrándose en cómo el lenguaje construye mundos ficticios. Emplea las teorías de John Searle sobre las características ilocutivas y semánticas del discurso ficticio e integra ideas de reconocidos autores de ciencia ficción y fantasía como J.R.R. Tolkien, Isaac Asimov y Ursula K. LeGuin. Al contextualizar las opiniones de Rorty sobre la contingencia del lenguaje, el anti-platonismo y la importancia de la metáfora, el ensayo sostiene que la construcción de mundos sirve como una herramienta metafórica para crear nuevos vocabularios y narrativas. Este proceso es similar a lo que Rorty describe como el trabajo de los “poetas vigorosos” que reformulan nuestra comprensión del mundo a través de nuevas metáforas. También se examina la visión semántica de la ficción en la filosofía de John Searle y la contrasta con la respuesta pragmática de Rorty, y se destaca la interacción dinámica entre el lenguaje y la realidad en la creación de mundos ficticios. Además, profundiza en el concepto de subcreación de Tolkien y el papel de la *mitopoeia* en la literatura fantástica, presentando al autor como un poeta vigoroso que afronta las normas sociales a través de la construcción imaginativa de mundos. El ensayo posiciona la ficción especulativa como un esfuerzo filosófico, demostrando su capacidad para criticar y expandir nuestras percepciones de la realidad.

## Contenido

Una lectura del <i>worldbuilding</i> desde la perspectiva pragmática de Richard Rorty .....	5
Introducción.....	5
I.    Platón y la expulsión de los poetas .....	7
La importancia de la metáfora en Rorty.....	10
Autocreación, redescipción y el “poeta vigoroso”.....	13
II.   La visión <i>semántica</i> de la ficción en John Searle.....	17
La respuesta de Rorty .....	21
III. <i>Mitopoiesis</i> y la creación de ficción en Tolkien.....	30
IV.  El constructor de mundos de ficción como revolucionario utópico .....	37
La crítica literaria y la deuda del ironista con el <i>worldbuilding</i> .....	44
Referencias .....	50

# Una lectura del *worldbuilding* desde la perspectiva pragmática de Richard Rorty

## Introducción

El presente ensayo tiene como propósito analizar el fenómeno de la construcción de mundos de ficción desde el pragmatismo de Richard Rorty, razón por la cual se toma como referencia los dos subgéneros literarios que por antonomasia evidencian la capacidad creadora del lenguaje, a saber: la ciencia ficción y la fantasía contemporánea. Como fuentes complementarias se toman las teorías del discurso de ficción desde John Searle, así como los escritores de ciencia ficción y fantasía J. R. R. Tolkien, Isaac Asimov y Ursula K. Le Guin. Estos autores son reconocidos por ser de los primeros, en el siglo XX, en construir mundos imaginarios complejos y coherentes, y escribir sobre el arte de construir mundos. El primer párrafo constará en contextualizar lo que Rorty entiende por contingencia en el lenguaje, su anti-platonismo frente al problema de la representación en la poética y la importancia de la metáfora en la creación de léxicos nuevos. Como contraste teórico, el segundo párrafo revisa el aporte de John Searle, con su teoría semántica del discurso de ficción, para entender cómo el lenguaje se utiliza no solo para describir el mundo, sino para construir nuevos mundos ficticios, y se explica por qué Searle, desde la postura de Rorty, no logra escapar de la tradición representacionista del lenguaje. En el tercer párrafo se revisa el aporte al concepto de *worldbuilding* desde J. R. R. Tolkien y los escritores de ficción previamente mencionados, y en el cuarto se lo interpreta desde la óptica rortyana del ironista liberal. Este análisis permite una convergencia entre la teoría y la práctica que llevan a confirmar a la ciencia ficción y la fantasía como lugares de enunciación de la filosofía en tanto una actividad creadora.

La tesis que se defiende plantea que el *worldbuilding*<sup>1</sup> es una metáfora que da paso a una nueva posibilidad de léxico para la construcción de historias de ficción. A partir de la

---

<sup>1</sup> Según la enciclopedia en línea *Historical Dictionary of Science Fiction Literature* se refiere a “la creación de reinos ficticios y su geología, geografía, biología, etc., incluyendo a menudo la historia y la cultura de sus

filosofía de Rorty, se interpreta este concepto como una herramienta de cambio a la hora de crear ficciones semejantes a lo que el autor tomaba como ejemplos de “poetas vigorosos” en *Contingencia, Ironía y Solidaridad* (1991) con la creación de nuevos léxicos que ayudan al progreso de la historia por parte de personas como, por ejemplo, Galileo, Hegel o Yeats. Rorty presenta una visión de este progreso como la literalización de nuevas metáforas, donde el avance no se trata de acercarse a una verdad absoluta, sino de crear formas de hablar que permitan nuevas maneras de percibir y percibirse en el mundo. Galileo, con sus metáforas científicas, Hegel, con su dialéctica histórica, así como Yeats, con sus visiones cíclicas, son ejemplos de poetas vigorosos que ayudaron a este tipo de progreso al reconfigurar nuestra comprensión del mundo a través de nuevas metáforas. El *worldbuilding*, en la literatura de ficción especulativa, refleja un proceso similar: la “construcción de mundos” con sus propias leyes, culturas, geografía e historias y, en este sentido, es una metáfora que se vuelve literal en el discurso narrativo construyendo nuevas realidades en las que se pone a prueba a la experiencia humana.

Para Rorty (1991), así como la Revolución Francesa dio paso a la creación de nuevos léxicos que transformaron la sociedad de la época, se puede decir que a partir de la creación de la imprenta y la llegada de artefactos que facilitan la labor de escribir han aparecido una gran variedad de géneros y subgéneros literarios, entre los cuales, dentro de la novela y la narrativa, se encuentran la fantasía y la ciencia ficción que, no obstante su capacidad performativa, se han visto un poco rechazados por parte del ámbito académico, lo que quizás se deba a una suerte de rezago platónico donde se tiende a encerrar este tipo de literatura en las prisiones de lo irreal. Claro que hay algunas excepciones como en el caso de la obra de J. R. R. Tolkien, quien además de ser escritor era lingüista y un estudioso de los mitos, por lo que se le ha tomado con más “seriedad”; sin embargo, aún siguen siendo pocos los estudios que discuten sobre el tema y son muchos menos los que están actualizados, pues el curso de esta literatura ha cambiado radicalmente a partir de la década de los noventa, implementando historias con mundos y trasfondos más detallados, donde temas recurrentes como la lucha entre el bien y el mal se tornan en un gris que evidencia un posible desengaño frente a la idea del héroe impoluto.

---

habitantes” (2022). El origen del término *Worldbuilding* proviene de la física teórica de la mano de Arthur Eddington en su libro *Space, time, and gravitation* (1920).

## I. Platón y la expulsión de los poetas

Para dar un contexto a la postura anti platónica de Rorty con respecto a los poetas y la creación mimética, se retoma una parte del libro *Paideia* de Werner Jaegger (1990) donde se puede encontrar un capítulo dedicado al valor educativo de la poesía para Platón. Según su interpretación, la filosofía, que representa el orden y las normas del alma, se enfrenta al aspecto distorsionado que la poesía le imprime a la realidad, generando un conflicto entre La Verdad y La Apariencia. Nótese que, en este contexto, la Filosofía que inaugura Platón, al reconocerse como el saber que debe guiar a la educación, busca la supremacía en la enseñanza en contraposición de la poesía tal como era entendida por el mundo griego, es decir, “como la representación principal de toda *paideia*” (Jaeger, 1990, p. 765). Según Platón, leído por Jaeger, los poetas imitan la realidad de manera engañosa, distorsionando la verdad y la moralidad en sus obras, y la poesía inflama las emociones de manera irracional, llevando a la sociedad a actuar de formas impulsivas y perjudiciales para los hombres de la República.

El poeta, según Platón, no es hombre de saber en el sentido filosófico de la palabra, ni tampoco de verdadera opinión, en el sentido de los prácticos no filosóficos, sino que imita la vida tal como la multitud la considera hermosa y buena. Su obra es el reflejo de los prejuicios e ideales imperantes, pero le falta el verdadero arte de la medida sin el cual no es posible sobreponerse al engaño y a la apariencia (Jaegger, 1990, p. 769).

Lo que Platón critica en el poeta imitativo es su tendencia a evocar estados perjudiciales en el alma de cada persona al complacer lo irracional que yace en su interior. El poeta, al adoptar esta estrategia, desorienta el discernimiento del alma, haciéndola incapaz de distinguir correctamente lo importante de lo que no lo es. Esto se debe a que el poeta representa los acontecimientos de manera variable, según sus objetivos en cada caso, mostrándolos como grandiosos en algunas ocasiones y como insignificantes en otras. Esta relativa manipulación es precisamente lo que pone de manifiesto que el poeta, en lugar de

reconocer la Verdad, crea ídolos donde no los hay y sigue los cánones de las multitudes en cuanto a lo que es bueno.<sup>2</sup>

En contraste con Platón, Pilar Salvá Soria (2022) presenta una perspectiva de la obra de Rorty, quien critica la influencia platónica en la construcción de la dicotomía entre apariencia y realidad. Rorty argumenta que esta división, derivada en parte de la inclinación de Platón hacia las matemáticas, establece una separación entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Según esta interpretación, lo percibido estaría ligado a las creencias, susceptibles al error, mientras que el conocimiento estaría reservado para el mundo de las ideas, generando así una jerarquía de certezas y realidades. Este enfoque, según Rorty, crea una dicotomía que subordina la realidad a la percepción y al conocimiento absoluto, limitando así la comprensión de la complejidad contingente del mundo.

A juicio de Rorty, Platón, influenciado por su pasión por las matemáticas, dividió la realidad como en lo que es objeto de creencia y lo que es objeto de conocimiento. Es decir, lo que percibimos, esto es, las creencias, quedarían ligadas al mundo sensible, y el conocimiento, en cambio, quedaría ligado al mundo inteligible con la diferenciación entre objetos que conocemos con certeza y otros de los cuales no tenemos certeza. Dicho de otro modo, Platón asimiló los grados de certeza con los grados de realidad fundando así la problemática dicotomía apariencia-realidad (Salvá Soria, 2022, pp. 19-20)

Rorty (1991), plantea que las teorías filosóficas tienden a convertir en entidades concretas lo que originalmente se formuló como metáforas útiles y critica esta “idolatría” cognitiva como una consecuencia de la adhesión a la teoría del conocimiento por correspondencia con la realidad. Destaca que, desde los tiempos de Platón, quien usó la percepción para establecer una analogía entre la psique y las formas, los filósofos han errado al intentar establecer una conexión entre palabra y mundo para fundamentar la realidad en el pensamiento, es decir, al caer en el representacionalismo: perspectiva que lleva a buscar detrás del lenguaje una entidad o fuerza no humana que le dé significado.

---

<sup>2</sup> Jaegger (1990) también habla del concepto platónico de imitación basado en las ideas, entendidas como las unidades que representan la esencia de las cosas, y de las cuales, los objetos que percibimos son reflejos. Siguiendo estos modelos, dichos objetos son recreados por los artesanos. Bajo esta lógica, un pintor que plasma un objeto en una obra está en una categoría inferior al artesano, pues imita la apariencia superficial de las cosas, mientras que este último las construye en la realidad. A su vez estos procesos son inferiores a la creación directa de las ideas por parte del demiurgo. Así, el poeta también crea un mundo aparente en contraste con la verdad representada por las ideas, según Platón (p. 767).



Este enfoque platónico, según Rorty (1991), es equivocado porque confunde el uso de las palabras con su contenido, pues este significado de las palabras se encuentra en su uso y depende de cómo nos relacionamos en un entorno en constante cambio. La adaptación de las metáforas a nuevas circunstancias es más probable cuando se abandona la expectativa de que el entorno o alguna entidad no humana hagan que las palabras sean adecuadas. Rorty sustenta que los seres humanos deben crear metáforas para enfrentar su entorno cambiante y, al liberarnos de la necesidad de encontrar un vocabulario no humano, la creatividad y la inventiva humanas pueden dar lugar a posibilidades inimaginables. En este sentido, Rorty (1991) evoca la definición de Nietzsche sobre la “verdad” como un ejército móvil de metáforas (p. 37), para los efectos de hacer manifiesto que las metáforas son útiles para generar nuevas formas de entender y describir nuestras experiencias, ya que ofrecen comparaciones creativas entre diversas ideas: las metáforas permiten al público reinterpretar conceptos de una manera nunca pensada.

Por ejemplo, en *La filosofía y el espejo de la naturaleza* aparece la reconstrucción narrativa que Rorty (1989) ofrece acerca del establecimiento de la dualidad “mente-cuerpo” y su consecuente función en la reducción de la filosofía a la epistemología. Este dualismo, según la perspectiva de Rorty, ha sido decisivo en el devenir de la filosofía, puesto que limita todo su alcance a la teoría del conocimiento. Este proceso dialéctico de deconstrucción y transformación sienta las bases para un tránsito hacia una concepción del giro lingüístico en la filosofía. Sin embargo, el análisis propuesto va más allá de considerar estas corrientes como simples propuestas epistemológicas o instancias de filosofía primera. Como veremos a continuación, Rorty comprende el conocimiento como una forma de redesccripción metafórica y la filosofía como una entidad edificante. En este contexto, la noción de edificación se despliega como una postura filosófica que implica la capacidad de expandir nuestros léxicos últimos<sup>3</sup> y nuestra percepción colectiva del *nosotros*, todo ello enmarcado en la realidad de nuestra contingencia la cual se convierte en un hilo conductor para entender las formulaciones de Rorty.

---

<sup>3</sup> Rorty define el “léxico último” de una persona como el conjunto de palabras y términos que cada uno utiliza para justificar sus acciones, creencias y todos los aspectos de su vida. Son palabras “últimas” porque no pueden ser justificadas por otros términos fuera de ese léxico. Si se cuestiona su importancia, la defensa solo puede hacerse utilizando términos del léxico, resultando en una argumentación circular. Todos tenemos un léxico último y es una condición inherente a nuestra forma de pensar y justificar, sin posibilidad de una justificación completamente objetiva.

## La importancia de la metáfora en Rorty

En el primer capítulo de *Contingencia, Ironía y Solidaridad* (1991), Rorty sustenta que el lenguaje es fundamentalmente contingente, lo que significa que no hay una relación intrínseca entre las palabras que usamos y la realidad a la que presuntamente se refieren. Desde su postura, la “Verdad” es una cuestión de consenso entre los hablantes de una comunidad y no puede ser reducida a una realidad independiente del lenguaje. Esto se relaciona con su crítica a las nociones de “Verdad” y “representación” como conceptos fundamentales en la filosofía tradicional. Por esto, para Rorty no hay un lenguaje privilegiado que capture la Verdad objetiva del mundo sino que, por la contingencia del lenguaje, los léxicos cambian con el tiempo y esto hace manifiesto que no existe una base última para fundamentar nuestras creencias y prácticas lingüísticas.

Rorty abordó el papel fundamental de las metáforas en su filosofía del lenguaje, pues estas son clave en la formación y en la transformación de nuestra comprensión del mundo ya que son herramientas lingüísticas que utilizamos para describir y comprender aspectos de la realidad, y no son simples adornos poéticos o figuras retóricas, sino que son importantes en la manera en que construimos nuestro acercamiento al mundo. Al igual que el lenguaje en general, Rorty ve las metáforas como contingentes y cambiantes, no hay metáforas inherentemente verdaderas o falsas sino que su significado y utilidad dependen tanto del contexto como de las prácticas lingüísticas o culturales a las que se encuentran atadas. En este sentido, Rorty plantea que:

Expresar un enunciado que no tiene un lugar establecido en un juego del lenguaje es, tal como los positivistas acertadamente han señalado, expresar algo que no es ni verdadero ni falso, algo que, en términos de Ian Hacking, no es «candidato al valor de la verdad». Ello se debe a que no es un enunciado que se pueda confirmar o invalidar, o en favor o en contra del cual pueda argumentarse. Sólo es posible saborearlo o escupirlo. Pero ello no quiere decir que, con el tiempo, no pueda convertirse en candidato al valor de verdad (Rorty, 1991, p.38).

En este párrafo, Rorty introduce lo que Ian Hacking dice sobre un enunciado que no es “candidato al valor de la verdad”, y señala su incapacidad para ser confirmado o refutado mediante argumentación lógica. Sin embargo, Hacking apunta que, con el tiempo, incluso

estos enunciados aparentemente neutrales pueden adquirir relevancia, transformándose en candidatos para ser juzgados como verdaderos o falsos a medida que se integran en el contexto de un juego lingüístico.

El concepto de metáfora, que etimológicamente significa “traslado”, consiste en tomar una expresión o palabra y utilizarla en un contexto distinto al habitual. Para Rorty (1991), este “traslado” crea una nueva relación entre el término y su contexto, que no es esperada en el uso cotidiano del lenguaje. En una metáfora, lejos de usar la expresión que los hablantes esperarían en un contexto dado, se introduce una nueva expresión. Esta sustitución capta la atención porque rompe con la expectativa preestablecida y su impacto depende de lo inesperado que sea el nuevo uso de la expresión. Cuanto más improbable sea que aparezca la nueva expresión en el contexto dado, mayor será su capacidad para captar la atención y provocar una reflexión o un cambio en la forma de ver las cosas.<sup>4</sup>

De acuerdo con Rorty (1991), las metáforas carecen de un significado intrínseco. Antes de ser creadas, no tienen presencia en el juego del lenguaje. Sin embargo, una vez creadas, asumen una función de significado. Esto implica que las metáforas no son elementos preexistentes en el lenguaje, sino más bien invenciones que tienen un propósito específico una vez introducidas. Sin metáforas no existirían revoluciones científicas ni cambios culturales, ya que solo habría cambios en los valores de verdad de los enunciados, formulados en un vocabulario inmutable. Nótese que las metáforas a menudo operan como parte de redes conceptuales más amplias que conectan o relacionan diferentes conceptos y categorías, permitiendo un cambio conceptual y de paradigmas toda vez que, a medida que se adoptan nuevas metáforas o cambiamos la manera en que utilizamos las existentes, se desarrollan nuevas formas de acercamiento al mundo y, con el tiempo, estas metáforas se acoplan como sedimentos en el lenguaje común, convirtiéndose en metáforas muertas. Pero para ello habrá que aceptar los nuevos enunciados en el lenguaje común.

Si efectivamente se saborea y no se escupe, el [nuevo] enunciado puede ser repetido, acogido con entusiasmo, asociado con otros. Entonces requerirá un uso habitual, un lugar conocido en

---

<sup>4</sup> Con respecto al poder creativo de la metáfora, Paul Ricoeur, en *La metáfora viva* (1980), aborda desde la hermenéutica el concepto de metáfora concibiéndola como un evento semántico que crea nuevos significados al redescubrir la realidad, creando tensión entre términos literales y metafóricos. En su libro, introduce el concepto de referencialidad indirecta para indicar que las metáforas afectan nuestra percepción de la realidad y que el significado metafórico depende tanto del contexto discursivo como de la interacción de los actores.

el juego del lenguaje. Con ello habrá dejado de ser una metáfora, o, si se quiere, se habrá convertido en lo que la mayoría de los enunciados de nuestro lenguaje son: una metáfora muerta. Será, precisamente, un enunciado más –literalmente verdadero o falso– del lenguaje. Ello quiere decir: nuestras teorías acerca de la conducta lingüística de nuestros semejantes bastarán para permitirnos afrontar su expresión de la misma irreflexiva manera con que nos enfrentamos a la mayoría de las demás expresiones (Rorty, 1991, p. 38).

En esta parte, Rorty (1991) muestra que los enunciados metafóricos pueden evolucionar y pasar de ser simples figuras retóricas para formar parte del lenguaje común, adquiriendo así un significado literal. Esto implica que, con el tiempo y el uso repetido, las metáforas pierden su carácter figurativo y se convierten en expresiones convencionales en un léxico. En virtud de esto último, Rorty concluye que este proceso de dejar morir las metáforas implica su integración en el juego del lenguaje ordinario donde, como ya vimos, las metáforas son tratadas como enunciados verdaderos o falsos.

Para Rorty (1991), el lenguaje no es una representación pasiva de la realidad sino que es cambiante, semejante a lo que Charles Darwin planteaba de la evolución. Cuando una metáfora se literaliza, introduce una nueva manera de hablar y, en consecuencia, una nueva manera de pensar y actuar. La adopción de esta nueva expresión crea una pauta de conducta lingüística que no existía antes y, entonces, cuando la comunidad adopta una metáfora y la convierte en parte de su lenguaje cotidiano, esa metáfora no solo representa una nueva forma de hablar sino que establece nuevas formas de comportamiento y pensamiento, haciendo un proceso performativo que es esencial para la innovación lingüística y, por consiguiente, para el cambio social. Las metáforas ayudan a redescubrir el mundo porque introducen nuevas formas de expresión que no tienen un significado preexistente y facilitan el cambio de nuestra manera de hablar y entender conceptos mediante nuevos vocabularios, sin adherirse a una verdad objetiva.

En este sentido, Rorty (1991) encuentra una concepción de la filosofía, la cultura, la ciencia y las artes como historia de las metáforas. Cuando dejamos de buscar la verdad y una realidad oculta detrás de la vida diaria, el papel de una práctica social en la vanguardia del cambio cultural y de la innovación, ya sea filosófica o de otra índole, radica en liberar a la humanidad de las antiguas metáforas arraigadas en la superstición, la mistificación y la mentalidad religiosa (p. 36). Esto se logra con la creación de nuevas metáforas y la

remodelación de léxicos que se adapten a nuevas ideas y, en esta función, la filosofía debe tomar en consideración tanto los temores heredados de prácticas pasadas como las esperanzas emergentes en el presente, reconciliándolas, sin caer en viejas falacias, mientras proyecta creencias contemporáneas fundamentadas hacia el futuro.

## Autocreación, redescrición y el “poeta vigoroso”

Una percepción de la historia humana como la historia de metáforas sucesivas nos permitiría concebir al poeta, en el sentido genérico de hacedor de nuevas palabras, como el formador de nuevos lenguajes, como la vanguardia de la especie (Rorty, 1991, p. 40).

Desde la perspectiva de Rorty (1991), la autocreación se desarrolla a través del uso del lenguaje. Es decir, quiénes somos, cómo nos vemos a nosotros mismos y cómo nos relacionamos con el mundo son dimensiones que se decantan, en gran medida, a través de la manera en que usamos el lenguaje para interpretar y comunicar nuestras experiencias o pensamientos. En términos de la construcción del yo, esta idea se asocia con la capacidad de una persona para dar forma a su propia identidad mediante la capacidad creadora del lenguaje. Teniendo en cuenta esto, un “poeta vigoroso”<sup>5</sup> es aquel individuo que ha sido capaz de construir su identidad de manera sólida y distintiva utilizando el lenguaje como herramienta para su autocreación (Rorty, 1991, p. 45). Es alguien que ha encontrado su voz única y auténtica en la expresión de sus experiencias y perspectivas y que exhibe una discontinuidad con respecto al léxico corriente. Rorty propone que hablar de la construcción del individuo implica hablar de encontrar metáforas que nos definan como seres únicos en comparación con los demás.

Para Nietzsche la línea que separa al poeta vigoroso del resto de la raza humana tiene, por tanto, el significado moral que Platón y el cristianismo le atribuyeron a la distinción entre lo humano y lo animal. Pues si bien los poetas vigorosos son, como todos los otros animales, productos causales de fuerzas naturales, son productos capaces de narrar la historia de su propia producción con palabras que antes nunca se han usado (Rorty, 1991, p. 48).

---

<sup>5</sup> Término que Rorty trae de Harold Bloom y que desarrolla en los capítulos 2 y 3 de *Contingencia, Ironía y Solidaridad* (1991).

Es de destacar que la noción de redescipción en la filosofía de Rorty es central en su enfoque pragmatista y su crítica al realismo representacional. En el núcleo de esta idea yace la comprensión de que el lenguaje, al contrario de ser un reflejo preciso de una realidad objetiva, es una herramienta flexible y contingente utilizada para atribuir significado al mundo, como ya vimos anteriormente a propósito de la metáfora. El autor subraya la flexibilidad del lenguaje al argumentar que la redescipción implica la capacidad de cambiar nuestra manera de hablar sobre temas específicos, adoptando nuevos vocabularios o marcos conceptuales sin adherirse necesariamente a una verdad objetiva. Nótese que esta perspectiva pragmática implica alejarse de la búsqueda de una verdad única y objetiva, abrazando en su lugar la multiplicidad de enfoques conceptuales, siendo esta la razón por la cual la ironía cultural se hace manifiesta al reconocer la contingencia y la variedad de las prácticas culturales y lingüísticas.

Llegado a este punto, en el tercer capítulo Rorty (1991) introduce la figura del ironista a la cual caracteriza por la relación reflexiva con su *léxico último*, es decir, con el conjunto de palabras utilizado para justificar y narrar su propia identidad. El ironista experimenta dudas radicales y continuas sobre su léxico último, sin creer que pueda resolverlas internamente ni afirmar que su lenguaje está más cerca de la realidad que otros: es alguien que se toma muy en serio la contingencia de sus propias creencias y vocabulario. Un ironista reconoce que las palabras y conceptos que utiliza son productos de su contexto histórico y cultural, por ende, no reflejan verdades universales e inmutables. Sin embargo, esta postura no debe confundirse con el relativismo, en el que todas las creencias son igualmente válidas; postura que lleva a una especie de nihilismo donde ninguna perspectiva puede ser criticada o juzgada como mejor o peor. Rorty rechaza esta visión y, en cambio, propone una actitud falibilista, que implica estar siempre abiertos a la posibilidad de que nuestras creencias y léxicos actuales pueden ser superados o mejorados; empero, esta falibilidad no significa que todas las creencias sean igualmente válidas, sino que siempre hay espacio para la crítica y el cambio.

La actitud falibilista del ironista liberal se refleja en su relación con lo actual y lo que está de moda. Lejos de aceptar pasivamente las normas y creencias predominantes, el ironista mantiene una distancia crítica. Entiende que lo que es visto como verdad o como aceptable

hoy puede no serlo mañana, siendo esta una postura que permite una suerte de apertura constante al diálogo y la revisión, evitando el dogmatismo. En este sentido, para Rorty esta actitud falibilista es fundamental para la democracia liberal ya que los ironistas, al ser conscientes de la contingencia de sus creencias, están mejor preparados para respetar y considerar las perspectivas de otros, promoviendo así una sociedad pluralista e incluyente. El ironista liberal, consciente de la naturaleza metafórica del lenguaje, está siempre dispuesto a explorar nuevas metáforas o a abandonar las antiguas cuando dejan de ser útiles y este proceso de cambio o renovación metafórica es visto como un motor del progreso tanto cultural como filosófico: para Rorty, las metáforas permiten a la humanidad expandir sus horizontes conceptuales y adaptarse a nuevas circunstancias. Más adelante, en el cuarto párrafo, abogo más sobre el tema y la relación entre el ironista y la literatura.

Sin embargo, en este punto es menester aclarar que semejante reivindicación política del ironista liberal, es decir, de un actor comprometido con los principios de las democracias liberales, que los defiende de manera firme pero al mismo tiempo reconoce tanto su naturaleza contingente como su incapacidad de ser defendidos de manera neutral, podría relacionarse directamente con la plasticidad de los sentimientos morales estimulados por las utopías y las distopías, es decir, con la capacidad de los individuos para adaptarse y responder a los cambios morales y políticos requeridos en su entorno. En este sentido, es de destacar que en el contexto del *worldbuilding* que se encuentra a la base de la teoría rortyana de la metáfora, la idea de la contingencia sugiere que los sistemas políticos, sociales y morales dentro de una determinada ontología no son inmutables, sino que pueden evolucionar, adaptarse o, incluso, desmoronarse bajo diversas circunstancias; hecho que permite explorar cómo las utopías y distopías dentro de una narrativa pueden influir en la percepción y la formación de los sentimientos morales y de la ontología de la sociedad, en su conjunto; de aquí que una utopía que promueva valores de igualdad y justicia pueda estimular sentimientos de esperanza y altruismo, mientras que una distopía caracterizada por la opresión y la injusticia genere sentimientos de desesperación y resistencia frente a la crueldad.

La justificación de esta liberalización, según Rorty, radica en la restricción del uso de la herramienta discursiva principal del ironista: la redescipción. Los ironistas ven a cada

autor (novelista, poeta) como portador de un léxico último del que se pueden servir para redescibirse.

Nos redescibimos a nosotros mismos, redescibimos nuestra situación, nuestro pasado, en esos términos, y comparamos los resultados con redescipciones alternativas que utilizan los léxicos de figuras alternativas. [...] Tal comparación, ese hacer que figuras jueguen unas con otras, es la principal de las actividades que engloba el término ‘crítica literaria’ (Rorty, 1991, p. 98).

Según Rorty, el proceso de redescibirnos a nosotros mismos y nuestra situación implica utilizar diversos léxicos últimos, comparándolos con alternativas proporcionadas por diferentes figuras y perspectivas. Esta práctica de comparación y juego entre diferentes descripciones es central para la crítica literaria, permitiéndonos explorar y entender mejor nuestras propias narrativas y las de los demás. En este sentido, el crítico literario es aquel que es capaz de leer tanto *La Ilíada*, como el *Tractatus Lógico-Philosophicus* y *El Señor de los Anillos* para crear, modificar o explicar algo nuevo a partir de dichas obras. Es una suerte de ironista liberal que conoce muchas partes de la creatividad humana y las relaciona entre sí para enriquecer su léxico último y ayudar a los otros a hacerlo.

El ironista piensa que las *únicas* redescipciones que sirven a los propósitos liberales son aquellas que responden a la pregunta ‘¿Qué humilla?’. [...] ...sólo desea que nuestras posibilidades de ser benévolos, de evitar la humillación de los otros, se expandan por medio de la redescipción. Piensa que el reconocimiento de la condición común de ser susceptibles de sufrir humillación es el *único* vínculo social que se necesita [...] el ironista considera que la definición decisiva de la persona, del sujeto moral, es la de ser ‘algo que puede ser humillado’. Su sentido de la solidaridad humana se basa en el sentimiento de un peligro común, no en la posesión común o en un poder que se comparte (Rorty, 1991, p. 109).

Es así como, para Rorty (1991), el ironista liberal debe poseer una amplia familiaridad imaginativa con diversos vocabularios o léxicos últimos. Esta comprensión no solo es esencial para su autocreación, sino que también es crucial para captar la humillación real y potencial que expresan las personas que emplean estos léxicos últimos alternativos. Por esto, y como preámbulo del cuarto párrafo del ensayo, se propone que la literatura de ficción especulativa, al ser esta un campo en el que el autor construye sus mundos jugando con las contingencias (históricas, sociales, políticas, geológicas, etc.), es una mina de oro que le puede servir al ironista para encontrar nuevas formas de experiencias que no se



limitan a la ficción ambientada en nuestro mundo. La capacidad de imaginar y entender diferentes perspectivas lingüísticas y conceptuales permite al ironista empatizar con la diversidad de experiencias humanas, reconociendo la pluralidad de narrativas y la profundidad de las posibles humillaciones que estas conllevan. De esta manera, el ironista liberal no solo enriquece su léxico último, sino que también fomenta una sociedad solidaria hacia la diversidad de discursos y formas de vida.

Al leer una obra de fantasía o ciencia ficción, un ironista podrá dar cuenta de las metáforas que rigen los mundos de dichas obras y cómo las experimentan los personajes.<sup>6</sup> Desde la lucha entre el bien y el mal en *El Señor de los Anillos*, la metáfora de la naturaleza hostil en *Dune* y *El Archivo de las Tormentas*, o los dragones como armas de destrucción masiva en *Canción de Hielo y Fuego*. Metáforas que, aunque ancladas en mundos ficticios, muestran la experiencia humana en otros contextos.<sup>7</sup>

Con respecto a las posibilidades de la ficción para generar nuevas experiencias humanas que ayuden al ironista en su proyecto de autocreación a partir de nuevos léxicos, en el tercer párrafo de este ensayo se dará una visión acerca de la importancia del término *mitopoiesis* desde la perspectiva de Tolkien, que sirve como antecesor para la metáfora del *worldbuilding*. Pero antes es importante dar primero un vistazo a la visión de John Searle con respecto a la posibilidad del discurso de ficción y la construcción de personajes y mundos imaginarios, así como a la respectiva crítica por parte de Rorty.

## II. La visión *semántica* de la ficción en John Searle

Otra visión de la ficción, desde la filosofía del lenguaje, la expone Searle en su artículo *El Estatuto lógico del discurso de ficción* (1996), en el que trata las características

---

<sup>6</sup> En *Los límites de la interpretación* (1992), Umberto Eco, con respecto a las metáforas que contienen referencias a elementos fantásticos como, por ejemplo, “*los unicornios son llamaradas cándidas en el bosque*” (p. 168), dice que mientras se tenga un concepto definido y coherente, casi enciclopédico, del elemento imaginario, la metáfora llega a ser efectiva.

<sup>7</sup> Dos ejemplos claros de mundos de ficción que basan sus historias en metáforas son *La Fundación*, de Asimov, en la que vemos la evolución de las sociedades galácticas después de la caída del gran imperio y esto, según decía el propio Asimov, es una metáfora comparativa de la caída del Imperio Romano y el caso de *La Rueda del Tiempo*, de Robert Jordan y Brandon Sanderson (en los tres libros finales), en la que se vive el tiempo como un ciclo en el que las eras se repiten y la lucha entre el bien y el mal es eterna.

ilocucionarias que hacen posible dicho género literario. A diferencia de la perspectiva pragmática de Rorty, quien defiende la idea de que el lenguaje es una herramienta flexible y que no existe una conexión directa entre las palabras y el mundo, Searle sostiene que existen ciertas reglas *semánticas* que deben respetarse para que un enunciado sea tomado como serio. Sin embargo, cuando se trata de la ficción, dichas reglas cambian ya que el autor no tiene ningún compromiso con la verdad de sus proposiciones y puede utilizar el lenguaje de manera creativa. En su texto, Searle afirma que un enunciado puede ser serio, no serio, literal o no literal, que las metáforas no son literales y que un enunciado de ficción no es serio pero sí literal; además aporta ciertas reglas semánticas que se deben contemplar para que un discurso o aserción sea tomado en serio, las cuales contemplan el compromiso que se tiene con la verdad de una proposición, las evidencias que se tienen para la verdad de la proposición y el compromiso de creer en la verdad de dicha proposición (1996, p. 162). Searle, descarta que exista un acto ilocucionario que se trate exclusivamente de narrar relatos sino que más bien el autor hace el acto de simular; y la simulación que, según Searle (1996, Pp. 165-167), se hace en la ficción es asimilable a un juego de mímica como el de hacerse pasar por una determinada persona para engañar a otras, por ejemplo: hacerse pasar por el presidente para entrar al palacio de gobierno.

Empero, para Searle, a diferencia del periodista que escribe sobre un suceso, el creador de ficción no tiene compromiso alguno con las verdades de sus proposiciones y no le falta sinceridad (1996, p. 169). Nótese que en el caso de un texto periodístico hay reglas semánticas verticales que relacionan el lenguaje y la realidad, por ejemplo: comprometerse con la verdad de lo que se dice, estar en condiciones de defender las evidencias de lo que se dice o la creencia propia en lo que se dice. En cambio, en el discurso de ficción existen ciertas convenciones horizontales o acuerdos “extralingüísticos” que suspenden esta relación de los enunciados acerca de lo que se dice de los hechos; convenciones que no son reglas de significado, por lo que tampoco alteran el lenguaje, pero sí permiten que se utilicen los significados literales de las palabras sin el compromiso de la verdad por correspondencia de sus enunciados. Con respecto a la creación desde la nada, Searle dice que el autor simula referirse a objetos y, al hacer esto, crea los objetos ficticios; ahora bien, dicha referencia simulada es “la que crea el personaje de ficción, y el hecho de compartir esa simulación es lo que nos permite hablar del personaje” (Searle, 1996, p. 175).

Entonces, Searle le da un papel importante a la coherencia semántica en las historias de ficción la cual, a su parecer, depende de las reglas que cada autor crea en sus mundos. Así, si alguien escribe una novela histórica ambientada en alguna época de nuestro mundo sus intenciones no van a ser, por ejemplo, darles armas atómicas a los troyanos, cosa que sí sería coherente en el contexto de una historia de ciencia ficción ucrónica, donde se especula hacia el pasado. Luego, “ciertos géneros de ficción se definen parcialmente por los compromisos no-ficticios implicados en la obra de ficción” (Searle, 1996, Pp. 176-177) y, por lo mismo, la fantasía y la ciencia ficción tienen más libertades a la hora de jugar con los estados de cosas del mundo ficticio,<sup>8</sup> pues los lectores de estos géneros avalamos dichas licencias que pueden ir desde una crónica de la llegada a la luna por parte de un país como Colombia, hasta una historia en la que los personajes sean figuras geométricas en un mundo de dos dimensiones.<sup>9</sup>

Sobre la creación de los mundos de ficción, Searle (1996) dice que el autor crea ficción a partir de la creación de referentes. Es decir que, a diferencia de la ficción realista en la que los referentes ya existen, en la ficción especulativa el autor es el que crea a sus anchas. Los referentes en la ficción no tienen una correspondencia directa con el mundo real; en cambio, son elementos creados dentro del contexto del mundo ficticio. Por ejemplo, cuando Frank Herbert escribe sobre Arrakis, crea un referente que no existe en la realidad, pero que es consistente dentro del universo de *Dune*. Los personajes, lugares y eventos en una obra de ficción existen dentro de los límites de ese mundo creado por el autor, de aquí que Searle (1996) estime que estos referentes adquieren una especie de “realidad” en la medida en que son coherentes y plausibles dentro de la narrativa. Ahora bien, con respecto a las posibilidades y el alcance ontológico de la ficción, Searle nos dice lo siguiente:

En lo que tiene que ver con la *posibilidad* de la ontología cualquier cosa puede suceder. El autor puede crear cualquier personaje o hecho que le parezca, pero en lo que concierne a la

---

<sup>8</sup> Para Searle, “Un relato de ficción es una representación simulada de un estado de cosas” (Searle, 1996, p. 173)

<sup>9</sup> Como es el caso del famoso libro *Flatland* (1884), de Edwin Abbott Abbott. Es un libro que utiliza un contexto de ciencia ficción para explorar conceptos matemáticos y sociales. Es conocido por su ingeniosa alegoría que ilustra las dificultades de comprender dimensiones superiores a las que estamos acostumbrados y su crítica a la sociedad victoriana. Tiene lugar en un universo bidimensional habitado por figuras geométricas planas. La historia se cuenta desde la perspectiva de Cuadrado A, que representa a la sociedad en este mundo. Abbott presenta una jerarquía social basada en las figuras geométricas, en la cual los triángulos son la clase baja; los cuadrados y pentágonos representan la clase media; mientras que los círculos simbolizan la clase alta o la élite sacerdotal.

*aceptabilidad* de la ontología es fundamental considerar la coherencia. Ahora bien, no hay un criterio universal de coherencia: lo que se considera coherente en una obra de ciencia ficción podría no considerarse como tal en una novela naturalista. La coherencia será en parte una función del acuerdo entre el autor y el lector sobre las convenciones horizontales (Searle, 1996, Pp. 177-178).

Como apunte, Searle dice que en la literatura de ficción los autores a veces incluyen afirmaciones genuinas que no son parte de la ficción. Trae como ejemplos los inicios de *Ana Karenina* de Tolstoi y su parodia *Ada*, de Nabokov, pero también se puede ejemplificar con una frase en el prólogo de *El Camino de los Reyes* (2010), de Brandon Sanderson, cuando dice que “El amor de los hombres es frío, un arroyo de las montañas a punto de congelarse” (Sanderson, B., 2010, p. 19), o en *Dune* cuando se reflexiona sobre el miedo; es decir, enunciados que no son ficticios, más bien son serios, pero forman parte de la novela tanto como la narración ficticia. Estos ejemplos nos llevan a distinguir entre una obra de ficción<sup>10</sup> y un discurso ficticio, ya que una obra de ficción no necesariamente consistirá en su totalidad de discurso ficticio (Searle, 1996, p. 178).

Aunque una obra de ficción se centra en narrar una historia inventada, puede contener elementos que no son estrictamente ficticios. Estos elementos pueden ser afirmaciones serias, verdades universales, o reflexiones filosóficas que se aplican al mundo real. El discurso ficticio se refiere exclusivamente a los elementos narrativos que pertenecen al mundo inventado por el autor. Estos incluyen personajes, eventos, y lugares que no existen en la realidad y que son puramente producto de la imaginación del autor. Todo lo que compone el discurso ficticio es inventado y no tiene una referencia directa en el mundo real. Estos elementos son coherentes y plausibles dentro del universo ficticio creado por el autor. Siguiendo el ejemplo de *El Camino de los Reyes* de Sanderson, la obra de ficción incluye todo el libro, que narra la historia en el mundo de Roshar, abarca la trama, los personajes y las reflexiones del autor. El discurso ficticio comprende la historia de los personajes, lugares en el planeta de Roshar y los eventos específicos de la novela, que son inventados. Sin embargo, el famoso párrafo del prólogo, “El amor de los hombres es frío, un arroyo de las montañas a punto de congelarse”, es una afirmación seria sobre la

---

<sup>10</sup> Una obra de ficción es el texto completo creado por el autor. Incluye todos los elementos presentes en el libro, como la trama, los personajes, el escenario, así como las ideas y reflexiones del autor.

condición humana. Esta reflexión, aunque aparece en una obra de ficción, no es parte del discurso ficticio.

La parte final del artículo de Searle da lugar a lo que Rorty decía de la ficción, preguntándose por qué darle importancia al problema de la ficción si al final se trata de un discurso simulado. Esta relación se hace evidente en su enfoque pragmatista, que considera la ficción como un tipo de discurso con su propio valor y utilidad, más allá de su estatus como simulación.

Parte de la respuesta tendría que considerar el papel fundamental, generalmente subestimado, que juega la imaginación en la vida humana, y el papel, tan decisivo como el anterior, que juegan los productos compartidos de la imaginación en la vida social de los humanos. Un aspecto del papel que desempeñan tales productos se deriva del hecho de que los actos de habla serios (no-ficticios) pueden ser transmitidos por textos de ficción, incluso si el acto de habla transmitido no esté representado en el texto. Casi toda obra importante de ficción comunica un “mensaje” o “mensajes”, los cuales se transmiten a través del texto, pero no están en él (Searle, 1974, p. 179).

Rorty (1991), argumenta que la ficción debe ser evaluada por su poder para expandir nuestra imaginación y comprensión de posibles formas de vida, ya que la literatura y la crítica literaria proporcionan perspectivas de la experiencia humana y son esenciales para adquirir una variedad de léxicos. Esto permite a los ironistas, según Rorty, ampliar su perspectiva y solidaridad, pues estos, con el temor de quedarse estancados en una sola posibilidad de léxico, buscan familiarizarse con personas, familias y comunidades desconocidas a través de la lectura. De este modo, la ficción se convierte en una herramienta para comprender la diversidad de la experiencia humana, alineándose con la perspectiva de Searle sobre la función y el valor de la ficción en el discurso humano.

## La respuesta de Rorty

Aunque pueda parecer que en este punto se puedan unir las opiniones de Searle y Rorty, en el ensayo *¿Hay algún problema con el discurso de ficción?*<sup>11</sup> (1995) este último argumenta que el lenguaje no tiene una función representativa en el sentido tradicional ya que, como

---

<sup>11</sup> Séptimo ensayo de la recopilación *Consecuencias del Pragmatismo* (1995)

vimos, el lenguaje es una herramienta que utilizamos para lograr nuestros fines y no hay una correspondencia intrínseca entre las palabras y el mundo. En virtud de lo anterior, apunta que la distinción entre ficción y no ficción es, en última instancia, una cuestión de utilidad pragmática más que de una conexión formal con la verdad.

En su análisis, Rorty (1995) discute la propuesta de Searle, que contrasta con la perspectiva de Bertrand Russell. Mientras que Russell consideraba los nombres propios como referencias directas a la realidad, como se hace ver en su primer axioma de existencia, a saber: que todo aquello a lo que se haga referencia debe existir (1995, p. 189); Searle insinúa entender esta relación en términos del uso de las palabras y, en vez de anclar el significado de las palabras directamente en la realidad, propone que su significado surge de su uso en contextos específicos. Las tres normas que Searle establece son que toda referencia debe existir en algún sentido; que un predicado verdadero para un objeto también lo es para cualquier objeto idéntico, independientemente de cómo se refiera a él; y que el hablante debe poder identificar el objeto al que se refiere (1995, p. 189). Estos axiomas permiten a Searle analizar la referencia tanto en el discurso real como en la ficción. En el discurso de ficción, un término como “Sherlock Holmes” tiene referencia dentro de las narrativas ficticias, mientras que carece de referencia en el mundo real ya que tal persona no existió. De aquí que, para Searle, la referencia en la ficción no presenta problemas porque se basa en relaciones sistemáticas entre los significados de las palabras y los actos de habla que se realizan al utilizarlas: en la ficción, aunque las palabras conservan su significado habitual, las reglas de su uso cambian (1995, p. 190).

Rorty (1995) destaca que, según Searle, las palabras pueden mantener su significado incluso si las reglas que rigen su uso cambian, ya que las antiguas reglas son obedecidas de manera pretendida. Sin embargo, Rorty considera esto trivial porque sugiere que las reglas para realizar actos de habla no determinan necesariamente el significado. Es así como

Searle se ve obligado a introducir las nociones de «existencia ficticia» y de «referencia en el discurso de ficción» para suplir dichos análisis sin tener que renunciar a 1).<sup>12</sup> Pero el precio de preservar 1) es la ambigüedad y la trivialidad. [...] Si hemos de admitir que los resultados de la creación de personajes de ficción satisfacen 1) tendremos que afirmar que «existencia» ha pasado a significar algo así como «existencia espaciotemporal o susceptibilidad de ser referente en un juego de lenguaje parasitario con respecto al discurso acerca del mundo real

---

<sup>12</sup> El primer axioma de Russel: todo referente debe existir.

(espacio-temporal), cuyos hablantes sepan distinguirlo de este último discurso» (Rorty, 1995, p. 192).

Según Rorty (1995), para Searle se puede cumplir la condición de existencia en el discurso de ficción porque los autores crean personajes ficticios sobre los que se pueden hacer afirmaciones verdaderas dentro de su contexto narrativo. En comparación con Russell, que utilizaba análisis eliminativos para evitar referencias problemáticas, Searle incorpora las nociones de “existencia ficticia” y “referencia en el discurso de ficción”. Esto le permite mantener el axioma de existencia sin excluir términos ficticios, aunque, según Rorty, esto introduce ambigüedad y puede trivializar el concepto de “existencia”. Para Searle, “existencia” se extiende más allá de la existencia espaciotemporal para incluir la referencia en juegos de lenguaje, como el discurso ficticio, en contraste con el enfoque más estricto de Russell, que limitaba la existencia a un contexto espaciotemporal.

Para Searle, términos ficticios como “Sherlock Holmes” pueden cumplir el primer axioma de Russell, porque en el contexto del discurso ficticio tienen un referente definido. Sin embargo, Rorty argumenta que esta ampliación debilita la distinción entre los axiomas de existencia y de identificación ya que, en el discurso ficticio, la referencia se convierte simplemente en la capacidad de mantener una conversación coherente dentro de ese marco, siguiendo las convenciones del lenguaje ficticio. Un ejemplo que trae Rorty es la referencia al calórico en la antigua química; concepto que era coherente dentro de su teoría pero no tenía una existencia real.

Si admitimos que Holmes es un personaje de ficción, zanjaremos los debates en torno a sus hábitos acudiendo a Conan Doyle, no nos preguntaremos si llegó a conocer a Gladstone, etc. Esto es, lograremos entablar conversaciones acerca de él que no podríamos mantener con alguien que creyese que es un personaje histórico (Rorty, 1995, p. 193).

Rorty subraya que la capacidad de describir un referente ficticio no equivale a una referencia real. Describir un personaje como Sherlock Holmes en un contexto ficticio permite mantener conversaciones coherentes sobre él dentro de ese ámbito narrativo, pero esto no se traduce en una referencia a una entidad real. Distinción que es crucial para Rorty, porque confundir descripción con referencia puede llevar a malinterpretar la naturaleza de

cómo usamos el lenguaje para referirnos a entidades reales y ficticias. Entonces, al adoptar una perspectiva centrada en los juegos de lenguaje y al alejarse del modelo de referencia directa de Russell, Searle, según Rorty (1995, p. 193), no establece un sentido serio para su axioma de existencia. La idea de que podemos hablar de algo como si existiera, aunque no lo creamos realmente, no proporciona una base sólida para la teoría general sobre la relación entre palabras y el mundo real. Esta flexibilidad en la noción de existencia, para Rorty, diluye el rigor del análisis semántico.

Llegado a este punto, Rorty (1995) contrasta el enfoque de Searle con el de Keith Donnellan quien, al igual que Russell, considera que las convenciones lingüísticas permiten hacer afirmaciones sobre personajes ficticios mediante abreviaturas contextuales, como decir que “Holmes vivía en Baker Street”. Sin embargo, Donnellan va más allá al cuestionar cómo podemos hablar de manera inteligible sobre términos sin referencia real. A diferencia de Searle, Donnellan, según Rorty, no considera que la habilidad de mantener conversaciones coherentes sobre personajes ficticios constituya una razón para afirmar que el discurso ficticio cumple la condición de existencia; para él, términos como “Santa Claus” pueden ser comprensibles y permitir afirmaciones verdaderas en su contexto sin requerir una referencia real (p. 195).

Russell, según Rorty (1995), buscaba una semántica que apoyara su epistemología verificacionista, donde los nombres propios deben referirse a entidades existentes para que las proposiciones sean verificables. Por otro lado, Donnellan y otros de su línea teórica proponen una visión más flexible de la referencia, enfocándose en cómo los términos funcionan en enunciados que son verdaderos e inteligibles, independientemente de su referencia directa a entidades reales. Esta perspectiva recalca el uso práctico del lenguaje en contraposición a una correspondencia estricta con la realidad (p. 197). De esta manera, Rorty (1995) critica la noción meinongiana<sup>13</sup> de la referencia, que considera que la referencia a entidades ficticias es equivalente a la referencia a entidades reales, porque trata términos como “Gladstone” y “Holmes” de manera similar, independientemente de si estos se refieren a personajes reales o ficticios y en este punto Rorty trae a colación la teoría de

---

<sup>13</sup> Noción que, según Rorty (1995), Russell atribuye a Meinong, la cual afirma que todos los objetos intencionales tienen una existencia igual. Por lo que la diferencia semántica entre los objetos reales y los ficticios, es inexistente.



Terence Parsons sobre los objetos incompletos, que son entidades ficticias con características indeterminadas. Parsons insinúa aceptar la idea de que personajes como Sherlock Holmes son objetos incompletos con propiedades esenciales pero indeterminadas, un enfoque que puede ser problemático a ojos de Rorty, especialmente en relatos simples.

Parsons desea que aceptemos ecuánimemente este resultado, pero, es obvio que hay algo problemático en la noción de objeto «incompleto». La dificultad es máxima cuando se trata de relatos «de gran simplicidad», como el de David Lewis, citado por Parsons: «Staub era un dragón que tenía diez anillos mágicos. Fin.» Uno se siente tentado a afirmar que hasta un objeto incompleto ha de tener como mínimo ciertas propiedades y que Staub no cumple los requisitos. Tenemos además la dificultad inversa, que Lewis también señala: podemos construir dos objetos, uno de los cuales es el conjunto de propiedades que Holmes posee en los relatos, mientras que el otro consta de todas esas propiedades más la propiedad de tener un lunar en la pierna izquierda (Rorty, 1995, p. 201).

La naturaleza incompleta de estos personajes implica que sus propiedades no están completamente definidas por el corpus literario. Rorty (1995), señala que considerar a personajes ficticios como objetos incompletos lleva a complicaciones lógicas y, dado que la literatura no especifica todas sus propiedades, podemos imaginar características no descritas en las historias originales. En lugar de adoptar la visión meinongiana, Rorty (1995, p 203) disocia la verdad y la referencia del fisicalismo por medio de una disociación completa entre semántica y epistemología, eliminando la relevancia de la distinción entre verdad en la ficción y en la realidad y, siguiendo a Donnellan, al excluir la verdad de la ficción en favor de una perspectiva realista y pictórica que privilegia la referencia a entidades reales.

Rorty (1995) aboga por una concepción del lenguaje basada en los juegos de lenguaje, siguiendo a Dewey, Sellars y el segundo Wittgenstein. Propone que todas las afirmaciones, ya sean sobre ficción o realidad, deben entenderse como partes de un juego lingüístico. La verdad de enunciados como “Holmes vivía en Baker Street” se determina por justificaciones sociológicas, no por la semántica en sí. En esta visión, la semántica no explica la relación entre palabras y el mundo, ya que esta relación no puede ser generalizada (p. 204). Se quiere adoptar una noción más simple de “hablar sobre algo”, basada en lo que el hablante cree que está discutiendo, eliminando la noción filosófica de referencia como una relación que satisface el primer axioma de Russell, la cual se centra en

la intención del hablante más que en una correspondencia estricta con la realidad. A pesar de la separación entre semántica y epistemología en la filosofía postpositivista, Rorty critica que Searle siga buscando una referencia estricta para preservar principios similares al primer axioma de Russell. A su parecer, esta obsesión con la referencia, por parte de la epistemología, principalmente ocurre debido a un profundo deseo de responder al escepticismo el cual surge de preguntas fundamentales sobre la naturaleza del conocimiento en comparación con la creación literaria: ¿cómo se diferencia el conocimiento de la ficción si todo fuera una construcción o un sueño? Esta interrogante mantiene viva la idea de que la verdad implica una correspondencia con un objeto, llevando a filósofos como Searle a proponer conceptos como la “existencia ficticia” para abordar el lenguaje en contextos de ficción (Rorty, 1995, p. 206).

La insistencia en mantener el principio de Russell se atribuye a la influencia del *Tractatus* de Wittgenstein (2017), donde incluso un mundo imaginario debe tener algo en común con el mundo real.<sup>14</sup> Sin embargo, el enfoque de los juegos de lenguaje, característico de las Investigaciones Filosóficas, desecha esta idea y, desde ese nuevo espectro, Rorty indica que el sentido de una oración puede depender de la veracidad de otra oración, como ocurre en el discurso de ficción.

[...] una vez abandonamos la imagen de la imagen los problemas filosóficos acerca de la ficción simplemente dejan de suscitarse. Como también lo hará, por razones análogas, el problema escéptico de si la vida es sueño, o el problema de cómo pueden distinguirse «filosóficamente» las teorías científicas de los poemas (Rorty, 1995, p. 207).

Entonces, para Rorty (1995) el abandono de la imagen de correspondencia resuelve problemas filosóficos relacionados con la ficción, el escepticismo y la distinción entre ciencia y poesía; problemas que surgen del miedo a que la pluralidad de posibilidades en el pensamiento discursivo pueda hacernos “perder contacto con lo real”, de un temor arraigado en la tradición filosófica occidental desde Parménides, quien desconfiaba de los aspectos poéticos del lenguaje, creyendo que solo bajo el control de la realidad se podía alcanzar el verdadero conocimiento y esta desconfianza hacia el discurso no controlado refleja su convicción de que solo el discurso controlado puede aspirar a expresar

---

<sup>14</sup> Wittgenstein, L. (2017) *Tractatus lógico-philosophicus*, 2.022

conocimiento. Para Parménides, solo lo que es real puede ser objeto de conocimiento y el discurso no controlado solo puede expresar opiniones (pp. 207-208).

Según Heidegger, leído por Rorty, este temor de Parménides a perder la unidad entre Ser y Pensamiento, lo hereda Platón. Esto se refleja en la historia de la semántica y la epistemología como un intento de fundamentar el discurso en una relación no convencional con la realidad. Esta fundamentación divide el discurso en dos caminos: uno anclado en la Verdad y otro en la Opinión, asociados con la ciencia y la poesía, respectivamente. Rorty (1995), contrasta la sólida relación semántica derivada de Parménides con la relación de referencia más débil de Russell, evidenciando que mientras que la primera busca asegurar un control sobre la referencia, la semántica más débil simplemente permite “hablar sobre algo”, sin implicar una referencia real, lo cual muestra un desacuerdo en cómo se entiende la relación entre el lenguaje y el mundo (p. 208).<sup>15</sup>

En este sentido, Rorty (1995) argumenta que la necesidad parmenídea de sentirnos bajo el mandato de la verdad nos lleva a pensar que una teoría del conocimiento puede iluminar la “objetividad” y que la filosofía del lenguaje puede explicar cómo se engarzan las palabras en el mundo (p. 211). Entonces, la idea de que puede haber una teoría de las representaciones lingüísticas o mentales que no sea una teoría de “juegos”, descubriendo representaciones que mantienen relaciones naturales con los objetos, es una ilusión sostenida por la obsesión occidental con la metafísica de la presencia, como apunta Heidegger.

Rorty (1995) sustenta que una semántica fisicalista, aunque no garantice una correcta comprensión del mundo, puede aliviar el miedo a que la ciencia sea solo una forma de fabulación. Este miedo, exacerbado por el idealismo y enfoques puramente lingüísticos, se reduce con una semántica fisicalista que distingue entre discurso científico (*episteme*) y creación poética (*poiesis*) mediante una explicación causal ideal del lenguaje (p. 212). Las descripciones de primer orden implican una conexión causal entre palabras y entidades

---

<sup>15</sup> La idea de que la “filosofía primera” es la semántica en lugar de la epistemología, acuñada por Frege, y la crítica de Russell sobre la confusión entre epistemología y semántica, han impulsado la búsqueda de una “teoría causal” del lenguaje. Esta teoría propone que para entender cómo las palabras se conectan con el mundo, deben usarse relaciones físicas en vez de convencionales. Sin embargo, Rorty (1995) considera que esta búsqueda conduce a un absurdo, ya que evitar el fisicalismo es fútil. Argumentos como los de Searle y Parsons, que intentan que personajes ficticios o entidades no espaciotemporales satisfagan el primer axioma de Russell, hacen que dicho axioma pierda su sentido (p. 211).

reales, mientras que las de segundo orden, vistas como juegos de lenguaje, no acceden directamente a la realidad. Las afirmaciones verdaderas que no describen la realidad, como “Holmes vivía en Baker Street”, son verdades sustentadas por convenciones (1995, p. 213). La condición para la referencia en la semántica fisicalista es que toda referencia debe llevar a un tipo de objeto del que podemos hablar en vistas a una Explicación Causal Ideal de lo que decimos. Esto refleja el principio de que la exactitud o inexactitud de las entidades se determina al formular la teoría más simple que explique la evidencia.

Desde Mallarmé y Joyce, toda una generación de escritores ha desdibujado la función representativa del lenguaje convirtiendo las palabras en objetos a la vez que en representaciones. Toda una tradición de narradores, de entre los que destacan Borges y Nabokov, han logrado sus propósitos violando el espacio delimitado por el palco proscenio. [...] Podríamos ver en Borges y Nabokov, Mallarmé, Valéry y Wallace Stevens, Derrida y Foucault, guías que nos alejan de un mundo de sujetos y objetos, de palabras y significados, y nos adentran en un nuevo mundo intelectual, mejor que el anterior, en el que nadie pudo soñar desde que los griegos establecieron las fatídicas distinciones entre nomos y fisis, episteme y poiesis, que han obsesionado a Occidente (Rorty, 1995, pp. 214-215).

Nótese cómo Rorty (1995) argumenta que desde escritores como Mallarmé y Joyce, ha habido una tendencia en la literatura moderna a desdibujar la función representativa del lenguaje, transformando palabras en objetos y representaciones simultáneamente.

Mas creo que ello sería un grave error. Mejor sería pensar que todos ellos se valen de la tradición parmenídea como contrapunto dialéctico, en cuya ausencia no tendrían nada que decir. En una cultura que no albergase la noción de «hecho incuestionable la idea parmenídea de que la realidad nos compele a la verdad no tendría sentido ningún género de literatura «modernista». La noción de intertextualidad no sería tan encantadoramente díscola (Rorty, 1995, p.215).

En este sentido, Rorty (1995) advierte que sería un error considerar estos desarrollos como un alejamiento definitivo de la tradición parmenídea. En lugar de eso, estos escritores y críticos utilizan la tradición parmenídea como un contrapunto dialéctico, una estructura sobre la cual construyen su oposición. Sin la noción de un “hecho incuestionable” o la idea de que la realidad nos obliga al lenguaje de la verdad, la literatura perdería su sentido; de la misma manera, la intertextualidad y la subversión de las normas narrativas serían menos impactantes en una cultura sin esta base filosófica.

La ironía hacia la “verdad” que caracteriza a la literatura moderna depende entonces de una tradición filosófica que lucha por representar la verdad, distinguiendo entre descripciones y juegos. Esta tradición mantiene viva la “imagen de la imagen” de la mente o del lenguaje, proporcionando un terreno fértil para la ironía moderna. En una cultura sin distinción entre ciencia y poesía, la poesía y la literatura reflexiva no existirían, ya que la contraposición esencial que nutre la ironía se desvanecería (1995, p. 215).

Por ende, Rorty (1995) advierte que si la idea de la “imagen de la imagen” fuera universalmente aceptada y la verdad se considerara simplemente como aquello que puede ser afirmado y respaldado, los poetas perderían una parte de su fundamento, pues obras como las de William James o Borges, no serían lo mismo sin el contraste con filósofos que representan la tradición del realismo y el sentido común, como Russell o Donnellan.

Mejor sería pensar que todos ellos se valen de la tradición parmenídea como contrapunto dialéctico, en cuya ausencia no tendrían nada que decir. En una cultura que no albergase la noción de «hecho incuestionable la idea parmenídea de que la realidad nos compele a la verdad no tendría sentido ningún género de literatura «modernista» [...] Sin la irremediable lucha de los filósofos con vistas a inventar una forma de representar que nos lleve a la verdad y nos aleje del error, a hallar descripciones donde sólo hay juegos, la ironía no tendría objeto. En una cultura en la que no hubiese diferencia alguna entre ciencia y poesía, tampoco habría poesía que versase sobre la poesía, ni escritura destinada a la glorificación de sí misma. [...] Lo que hace que la literatura moderna sea tal y tenga tal efecto depende de su repercusión en personas serias, sobre todo en filósofos que defienden el «realismo» y el «sentido común» frente a idealistas, pragmatistas, estructuralistas y demás que impugnan la distinción entre el científico y el poeta (Rorty, 1995, pp. 214-215).

La lucha del poeta contra la “soberanía del significante” nos permite crear nuevas descripciones y géneros literarios. Rorty propone que el poeta, más que el sujeto cognoscente, es quien verdaderamente expresa la naturaleza humana. Rorty argumenta que, mientras que la cultura científica podría seguir existiendo sin una creencia en la tradición parmenídea (la idea de un mundo de ideas fijas e inmutables), la cultura literaria no podría hacerlo. La riqueza y la ironía de la literatura moderna dependen más de la tradición metafísica occidental que la ciencia. La paradoja es que, aunque los poetas modernistas buscan liberarse de esa tradición, sus obras siguen profundamente conectadas a ella. La literatura actual necesita la noción de realidad como un punto de referencia, sin el cual su

ironía y su capacidad de reflexión perderían gran parte de su significado y fuerza (pp. 215-216).

Como conclusión de este párrafo, puede decirse que tanto Rorty como Searle consideran las convenciones cruciales para la interpretación del discurso y ven la ficción como una expansión de nuestra imaginación y comprensión de posibles formas de vida, apreciando su utilidad pragmática. Para Searle, existen convenciones en la ficción que permiten suspender la relación directa entre enunciados y hechos. Rorty también ve el lenguaje como un conjunto de herramientas convencionales para fines prácticos y ambos concuerdan en la capacidad creativa del lenguaje en la ficción. Empero, mientras Searle avanza hacia un entendimiento más flexible del lenguaje en la ficción, mantiene un cierto grado de representacionalismo que Rorty rechaza completamente, al adoptar una postura más radical, es decir, viendo el lenguaje como una herramienta pragmática sin necesidad de una conexión intrínseca con la realidad. Este contraste refleja que, mientras Searle intenta equilibrar entre un representacionalismo débil trayendo los “referentes ficticios” para poder respetar ciertas reglas semánticas tradicionales y abarcar el discurso de ficción en su teoría de los actos del habla sin contradecir a Russell, Rorty se compromete con un pragmatismo que redefine las funciones y objetivos del lenguaje quitándole la relevancia a la preocupación de la referencia ficticia argumentando que el lenguaje no tiene una correspondencia intrínseca con el mundo y que la distinción entre ficción y no ficción es pragmática, no formal. Para él, la verdad en la ficción se basa en justificaciones sociológicas más que en una semántica formal. Así, el paralelismo entre ambos se ilumina en la medida en que Searle parece quedarse a mitad del camino con el giro pragmático, mientras que Rorty lo lleva a su conclusión lógica, desechando cualquier noción de representación directa en favor de una utilidad práctica.

### III. *Mitopoiesis* y la creación de ficción en Tolkien

Es en esta parte en la que entran autores de fantasía como Tolkien, Le Guin, Herbert o Sanderson. La fantasía, el cuento de hadas, la ciencia ficción, son subgéneros literarios que se alejan del imperio del hecho observado, diría Tolkien. Como preámbulo, es importante

decir que cada autor es un poeta vigoroso que construye mundos de ficción, no solo para generar una vía de escape a una “realidad alternativa”, sino también para probar las diferentes experiencias de los personajes en contextos diferentes a los que ya conocemos como, por ejemplo, las consecuencias de vivir en un planeta desértico como Arrakis, o en un mundo a punto de terminar como Fantasía, de *La Historia Interminable* de Michael Ende, o en la Tierra Media de Tolkien.

Este valor de la ficción como una forma de ampliar la imaginación también resuena en lo que Tolkien dice en *Sobre los cuentos de hadas* (2008), a saber: que la ficción y, en particular, la fantasía, nos permite experimentar mundos diferentes y, en ese proceso, reflexionar sobre nuestro propio mundo y nuestra experiencia. Al igual que Searle, Tolkien insiste en la necesidad de una coherencia interna en los mundos de ficción, de modo que los lectores puedan aceptarlos e involucrarse en ellos. Ambos coinciden en que la efectividad de una historia ficticia depende de la capacidad del autor para diseñar un mundo que, aunque no siga las reglas del nuestro, sea consistente y verosímil dentro de su propio contexto. La suspensión de la evaluación de la verdad en términos de la ficción es clave tanto para Searle como para Tolkien. Mientras para Searle (1996), este proceso se debe a la evocación de los acuerdos extralingüísticos que ya revisamos; para Tolkien este proceso consiste en la “suspensión de la incredulidad”, permitiendo la lectura de ficción y aceptar sus reglas y hechos como reales en ese contexto.

Ahora bien, siguiendo la tradición filosófica platónica y parmenídea, para que una ficción sea *creíble* debería tener un soporte en la realidad. Sin embargo, en la literatura de fantasía lo imaginario es el complemento de la narración ya que es común que aparezcan seres, lugares y mitologías nuevas, creadas por los autores. En este sentido, para Tolkien es inherente a la fantasía literaria generar un asombro ante lo desconocido y, al igual que cualquier tipo de ficción, la fantasía es capaz de poner a prueba nuestras preguntas más íntimas desde un nuevo contexto, que lleva al lector a reflexionar sobre el ser humano y su lugar en el mundo, independientemente de la forma de este o de si existen manifestaciones físicas imposibles. El lector no pondrá en duda si estas características del *worldbuilding* son reales o no mientras se identifique con los problemas de los personajes; entonces, lo que asemeja el escribir fantasía con la escritura filosófica es el hecho de que estas dos se

encargan de llevar al lector a entender partes de la existencia por medio de un estado de novedad.

Siguiendo este nuevo derrotero abierto en la intermediación entre la filosofía y la ficción, es de destacar que Tolkien (2008), en su ensayo, nos introduce a la idea de la “voluntaria suspensión de la incredulidad” (p. 307). Este concepto se refiere a la capacidad de los lectores para creer, por ejemplo, en la magia, la mitología y los mundos ficticios. Tolkien, en lugar de considerar la lectura de fantasía simplemente como un acto de suspender la incredulidad, lo entiende como un acto de entrar en un *mundo secundario*, en el que las reglas y las leyes físicas son tanto coherentes como consistentes y, dentro de él, todo lo que se narra es “Verdad”. Afirma que la expresión de la suspensión de la incredulidad no captura completamente lo que sucede cuando nos sumergimos en una historia ya que no es simplemente que decidamos suspender nuestra incredulidad, sino que el escritor ha creado un mundo convincente que hace que esta incredulidad sea innecesaria.<sup>16</sup>

Naturalmente que los niños son capaces de una fe literaria cuando el arte del escritor de cuentos es lo bastante bueno como para producirla. A esa condición de la mente se la ha denominado “voluntaria suspensión de la incredulidad”. Más no parece que ésa sea una buena definición de lo que ocurre. Lo que en verdad sucede es que el inventor de cuentos demuestra ser un atinado “subcreador”. Construye un Mundo Secundario en el que tu mente puede entrar. Dentro de él, lo que se relata es “verdad”: está en consonancia con las leyes de ese mundo. Crees en él, pues, mientras estás, por así decirlo, dentro de él. Cuando surge la incredulidad, el hechizo se quiebra; ha fallado la magia, o más bien el arte. Y vuelve a situarte en el Mundo Primario, contemplando desde fuera el pequeño Mundo Secundario que no cuajó (Tolkien, 2008, p. 307).

Nótese que Tolkien, influenciado por su perspectiva católica, introduce el concepto de *subcreación*, que es la habilidad de un escritor para construir un mundo secundario, en el que los lectores pueden sumergirse, el cual tiene sus propias reglas y leyes, y cuando la historia está en armonía con estas leyes, el lector la cree como si fuera verdadera. El escritor, a través de su habilidad creadora de nuevos vocabularios, crea un “hechizo” que

---

<sup>16</sup> Searle coinciden con Tolkien, aunque desde ángulos diferentes, en la importancia de la coherencia interna en la construcción de mundos ficticios. Como vimos, Searle enfatiza en la necesidad de reglas semánticas y coherencia interna dentro de la ficción y los enunciados de ficción que, aunque literales, no son serios porque el autor no está comprometido con la verdad de sus proposiciones. Sin embargo, estas proposiciones deben ser coherentes dentro del mundo ficticio creado por el autor para que la ficción sea aceptable y creíble. El autor simula un compromiso con la verdad para crear enunciados que, aunque no sean verdaderos en el sentido real, son verosímiles dentro del mundo ficticio. La construcción de estos mundos ficticios implica una simulación que es aceptada tácitamente por el lector.



envuelve al lector en el nuevo mundo. Si el lector deja de creer, la magia del arte falla y vuelve al mundo real. Tolkien distingue entre el mundo real (Mundo Primario) y el mundo creado por el escritor (Mundo Secundario). Un subcreador talentoso puede transportarnos a lugares ficticios que se sientan tan reales como nuestro mundo, lo cual demuestra que Tolkien utiliza la fantasía como una herramienta para ir más allá de los límites del mundo real y explorar un reino donde la imaginación es libre de vagar sin restricciones.

Me propongo [...] usar de la Fantasía con ese propósito; es decir, con la intención de combinar su uso más tradicional y elevado (equivalente a Imaginación) con las nociones derivadas de “irrealidad” (o sea, disimilitud con el Mundo Primario) y liberación de la esclavitud del “hecho” observado; la noción, en pocas palabras, de lo fantástico (Tolkien, 1939, p. 316).

Entonces, para Tolkien, la Fantasía no se limita simplemente a la construcción de mundos fantásticos, sino que también implica una ruptura con la realidad convencional y una liberación de las restricciones impuestas por los hechos observados. Al fusionar estos elementos, Tolkien busca dar forma a un concepto más amplio de lo que constituye lo fantástico, una noción que trasciende la mera invención de mundos imaginarios para abarcar la exploración de lo desconocido y lo extraordinario. El autor parece estar interesado en la capacidad de la Fantasía para ofrecer una experiencia que va más allá de lo meramente ficticio, es decir, como una herramienta para la exploración de lo fantástico que desvela una profunda conexión entre la creatividad literaria y la búsqueda de una verdad más allá de la realidad aparente.

En este punto es pertinente realizar un paralelo con Rorty, ya que ambos comparten una visión que destaca la importancia de la imaginación y la creatividad en la comprensión y transformación del mundo, en contraposición a la noción de entender la realidad desde una perspectiva positivista. El significado de las palabras se encuentra en su uso y en el consenso comunitario y las metáforas, como vimos con Rorty, innovan lingüística y conceptualmente los léxicos. De manera similar, Tolkien ve la fantasía como una ruptura con la realidad convencional, utilizando la creatividad lingüística y haciendo que la verdad no sea fija, sino construida a través del consenso y la interpretación. En este sentido, se hace ostensible que el léxico del *worldbuilding* es uno que permite el juego entre contingencias, conceptos y realidades, haciendo más fácil la adaptación a nuevos contextos.

Tolkien reconoce los vínculos tanto etimológicos como semánticos entre la fantasía y las imágenes de cosas que no existen en nuestro mundo tangible; sin embargo, lejos de considerarlo como un aspecto negativo lo enaltece como una virtud puesto que, para él, la capacidad de la fantasía de conjurar imágenes y mundos que trascienden lo ordinario no es un defecto, sino más bien una cualidad distintiva del arte.

Soy consciente, y con gozo, de los nexos etimológicos y semánticos entre la fantasía y las imágenes de cosas que no sólo “no están realmente presentes”, sino que con toda certeza no vamos a poder encontrar en nuestro mundo primario, o que en términos generales creemos imposibles de encontrar. Pero, aun admitiendo esto, no puedo aceptar un tono peyorativo. Que sean imágenes de cosas que no pertenecen al mundo primario (si tal es posible) resulta una virtud, no un defecto. En este sentido, la fantasía no es, creo yo, una manifestación menor sino más elevada, del Arte, casi su forma más pura, y por ello -cuando se alcanza- la más poderosa (Tolkien, 2008 p. 316).

Tolkien, entonces se propone usar la Fantasía para combinar la Imaginación con la idea de “irrealidad” que, por su parte, se refiere tanto a la disimilitud con nuestro mundo primario como a la liberación de la esclavitud del “hecho observado”. La fantasía explora mundos y conceptos que en principio no pertenecen a nuestra realidad y esto es una virtud del “poeta vigoroso”. Así, la creación de mitos o *mitopoiesis* pasa a ser también labor del individuo, ya sea colectivamente en el folclore y la religión de una cultura determinada, o individualmente por un escritor que elabora bien sea un sistema personal de principios espirituales o un mundo completamente nuevo, como en los escritos de William Blake y Tolkien. La expresión *mitopoeia* se emplea frecuentemente en un sentido amplio para referirse a cualquier forma de escritura que se fundamenta en mitos más antiguos o comparte similitudes con los mitos en términos de tema o imaginación y quizás surgió después de una conversación en Oxford con C. S. Lewis y Hugo Dyson, cuando Tolkien creó un poema titulado *Mitopoeia*,<sup>17</sup> en donde describe al autor humano creativo desde una posición opuesta al racionalismo y al materialismo, como “el pequeño hacedor” que empuña su “pequeño cetro de oro” y gobierna su “subcreación”.

El extenso *legendarium* de Tolkien abarca no solo mitos de origen, mitos de creación y un ciclo de poesía épica, sino también elementos lingüísticos, geológicos y geográficos

---

<sup>17</sup> En español se encuentra en el libro recopilatorio: Tolkien, J. R. R. (1997). *Árbol y Hoja; y el poema Mitopoeia*. Barcelona: Minotauro.

ficticios.<sup>18</sup> De manera más concisa, Tolkien explora la función de esta creación de mitos, a la que denomina “subcreación” y, en este sentido, destaca la importancia del lenguaje en este acto, haciendo hincapié en la facultad lingüística humana en general y en las características específicas del lenguaje utilizado en una tradición particular, especialmente en forma de historia y canción. El autor se convierte en una especie de “artista con dotes creadoras” que da forma a su propio mundo y lo dota de vida y significado, tal como lo decía Ursula K. Le Guin en su texto *Do It Yourself Cosmology*<sup>19</sup> (1993).

Le Guin (1993), por su parte describe la construcción de mundos ficticios como un juego donde los escritores tienen la libertad de explorar y experimentar. Esta idea infunde que la escritura de ciencia ficción y fantasía es un acto de imaginación sin límites donde el conocimiento tanto de la ciencia como de las demás ramas de conocimiento es casi necesaria para construir mundos de ficción de manera coherente y verosímil: los escritores pueden simular eventos físicos utilizando principios científicos, lo que agrega una capa de elegancia y lógica a sus historias. Leída desde Rorty, para Le Guin los escritores de ciencia ficción y fantasía están solos frente a la construcción de mundos a partir de sus léxicos últimos. A diferencia de un supuesto Dios creador, ellos no tienen una guía definitiva y deben enfrentarse a la tarea de la creación por sí mismos. Entonces, mientras que los escritores de ciencia ficción imitan el proceso de creación a través de la aplicación de leyes científicas, los escritores de fantasía emulan al Creador, creando universos que siguen reglas más subjetivas y menos definidas. En tal sentido, Le Guin apunta que cuanto más “pura” sea la fantasía creada, es decir, cuanto menos esté basada en principios científicos y más en la imaginación pura, más subjetiva será dicha creación, lo cual implica que la fantasía puede ser más libre en su creación; pero también puede ser más difícil de comprender o explicar dentro de un marco lógico. Por consiguiente, lo necesario para construir un mundo nuevo, para Le Guin, se puede relacionar con lo que más adelante

---

<sup>18</sup> Como hemos visto, el término *mitopoeia* comparte muchos aspectos con el término *worldbuilding*, por temas prácticos, se ha utilizado más el segundo término que el primero cuando se habla de la construcción de mundos de ficción, en parte porque mientras la *mitopoeia* se enfoca en la creación de mitos y leyendas dentro de un mundo ficticio, el *worldbuilding* es un proceso más amplio que abarca la creación integral de todo el contexto y la estructura de un mundo ficticio.

<sup>19</sup> Véase la recopilación Le Guin, U. K. (1993) *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. HarperPerennials. pp. 118-122

veremos en Rorty, quien habla de la ampliación del léxico por medio de la lectura de obras de ficción que permiten conocer más acercamientos al mundo (Rorty, 1991, p. 98).

Para entender qué usos se le da comúnmente al concepto, se puede decir que el *worldbuilding* es el proceso de dar forma a un entorno imaginario que implica la elaboración de un entorno coherente con una narrativa histórica, mitológica, geográfica, ecológica y hasta metafísica. No solo se involucra la creación de los mitos, los héroes y la simbología del mundo ficticio, que es de lo que abarca la parte de *mitopoeia*, sino también la creación de la geografía, el trasfondo histórico, la flora y fauna, la caracterización de habitantes, la conceptualización de tecnologías propias, las relaciones sociales y un largo etcétera. La construcción del mundo puede realizarse de lo general a lo particular o viceversa. En el enfoque particular, se detalla una pequeña porción del mundo esencial para la narrativa, incluyendo geografía, cultura, estructura social, gobierno, política, comercio e historia local. Por otro lado, el enfoque general comienza con una visión amplia del mundo, determinando características como habitantes, tecnología, geografía, clima e historia. Luego, se añade detalle progresivamente, creando continentes, civilizaciones, naciones, ciudades y comunidades. Este método tiende a producir un mundo bien integrado, aunque requiere mucho esfuerzo antes de ser funcional para una historia.<sup>20</sup>

Con esto en mente, alguien que construye mundos de ficción es alguien que juega con las contingencias tanto históricas como sociales y científicas para construir un mundo diferente. Desde Rorty, se podría decir que estos creadores actúan como poetas, conscientes o inconscientes de la contingencia de su propio vocabulario y de las narrativas que desarrollan explorando múltiples perspectivas y posibilidades. En el siguiente apartado adelanto una visión del autor de ficción como una especie de poeta que, al cuestionar y

---

<sup>20</sup> Según Umberto Eco (1992) los textos literarios generan múltiples interpretaciones a través de la teoría de los mundos posibles, concepto clave en la filosofía del lenguaje y la lógica modal, lo cual permite entender la multiplicidad de significados e interpretaciones de un texto, donde cada interpretación puede ser vista como un “mundo posible” en el que el texto adquiere un significado específico. Sin embargo, advierte que no todas las interpretaciones son igualmente válidas, ya que deben respetar los límites establecidos por el texto y su contexto histórico-cultural. Esto resuena con la idea de Rorty para quien la construcción de las verdades por parte de las comunidades es contingente. Sin embargo, Eco difiere en su búsqueda de una coherencia y validez en las interpretaciones, contrastando con la postura de Rorty quien ve a la verdad como algo creado a través del lenguaje y la práctica social. Eco (1992), encuentra ciertas características en los mundos posibles de las narraciones como, por ejemplo, que estos mundos son descritos con expresiones lingüísticas que se interpretan como si hablaran de estados de cosas constituidas por elementos dotados de propiedades (capaces de sufrir cambios) en las que funcionan las propiedades lógicas (pp. 217-218).

deconstruir las convenciones establecidas, ofrece nuevas formas de entender y nuevos vocabularios para experimentar la realidad, convirtiéndose, a ojos de Rorty, en un revolucionario utópico.

#### IV. El constructor de mundos de ficción como revolucionario utópico

Leído desde Rorty, el objetivo del *worldbuilding* no es solo construir un mundo, sino crear una metáfora y el éxito del mundo construido no se mide por lo completo, coherente o bien cartografiado que esté, sino atendiendo a que dicho mundo y su significado se correspondan entre sí. En este sentido destaca Tolkien, quien da forma a un mundo completo al explorar la amenaza del colapso de la civilización, gracias a una construcción en la que busca involucrar a los lectores en los detalles y el arte, generando así una conexión emocional que intensifica la sensación de pérdida y temor cuando esos elementos se ven amenazados. La obra de Tolkien surge en medio de dos guerras mundiales que ponen en riesgo la rica Historia que Tolkien apreciaba, de aquí que la cohesión de la Tierra Media deba entenderse como una reacción y respuesta directa a la preocupación por el desmoronamiento del mundo. La cuestión es que no importa que el *worldbuilding* de una historia sea correcto o incorrecto, sino coherente; dicho en términos de Searle (1996), la coherencia en la ficción es esencial porque contribuye a la narrativa que el escritor quiere comunicar al lector y que esta espera del autor,<sup>21</sup> lo cual explica por qué mientras algunos autores crean mundos minuciosamente detallados, dejando pocas descripciones de *objetos incompletos* del mundo, otros conciben reinos con singularidades, retos lógicos o apariencias imposibles como, por ejemplo, lo que hizo Abbott en *Flatland* (1884).

Ahora bien, recordemos que la filosofía del lenguaje examina cómo este crea o descubre nuestra concepción de la realidad. En este sentido, se puede relacionar con el concepto de *mitopoeia*, pues este se centra en cómo el lenguaje de los mitos y las narraciones fantásticas

---

<sup>21</sup> Un ejemplo claro es si un libro contiene un mapa de una región ficticia y los personajes pasan de una ciudad 1, hacia una ciudad 3, por un camino recto que atraviesa la ciudad 2; a menos que el autor se tome licencias literarias, el lector espera que se narren los acontecimientos de manera que se dé a entender que los personajes tuvieron que pasar por 2 para llegar a 3.

puede tanto generar mundos imaginarios como dotarlos de una sensación de realidad interna. Nótese que ambas concepciones del lenguaje destacan la capacidad que este posee para evocar imágenes, emociones y creencias, lo que se podría deber al hecho de que tanto Rorty como Tolkien reconocen que el lenguaje desempeña un papel fundamental en la forma en que entendemos y construimos nuestra realidad. En este sentido, Rorty (1991) argumenta que el lenguaje no es una representación precisa de la realidad objetiva, sino que consiste en un instrumento que utilizamos para describir y dar sentido al mundo desde nuestras perspectivas y creencias particulares, de manera similar a la *mitopoeia*, que es la creación de mitos y narrativas que generan una realidad interna coherente, única y contingente.

Rorty (1991), también sostiene que el lenguaje tiene un carácter creativo y constructivo, es decir, performativo: el lenguaje nos permite construir narrativas, interpretaciones y conceptos que dan forma a nuestra comprensión del mundo. En el caso del léxico *mitopoiético*, destaca que los escritores crean mundos imaginarios completos donde ofrecen una visión particular de la existencia humana en contextos que van desde mundos de fantasía hasta futuros distópicos los cuales son producto del juego que hace el autor con las contingencias. Dichos contextos se encuentran en ejemplos como los Apéndices al final de *El Señor de los Anillos* y *Dune*, en el glosario al final de cada libro de *La Rueda del Tiempo* y en los *Ars Arcanum* del Cosmere de Sanderson, y, en pocas palabras, son resúmenes que compactan el vocabulario que utilizan de cada una de las obras para explicar universos cuya creación depende de la habilidad del autor para jugar con las contingencias, es decir, con las posibles variaciones y circunstancias que pueden darse en los actores, los objetos, los usos y las prácticas preponderantes en sus mundos ficticios. En *El Señor de los Anillos*, Tolkien no solo narra la lucha por el fin del mundo, sino que también proporciona un trasfondo extenso y detallado en los Apéndices.<sup>22</sup> Estos incluyen genealogías, cronologías, lenguas y culturas de la Tierra Media, permitiendo a los lectores comprender la profundidad y la historia del mundo que está en peligro. Este uso de apéndices como herramienta de

---

<sup>22</sup> Con trasfondo me refiero a la información, historia y detalles adicionales que enriquecen y dan profundidad a la narrativa principal de una historia. En los Apéndices de *El Señor de los Anillos*, Tolkien proporciona un trasfondo detallado que incluye la historia y geografía de la Tierra Media, cronologías de eventos importantes, genealogías de los personajes, y descripciones de las lenguas y escrituras. También aborda las costumbres y culturas de los distintos pueblos, como los Hobbits, Elfos, Enanos y Hombres.

expansión del universo ficcional permite a los lectores explorar y apreciar la riqueza del contexto en el que se sitúan los personajes y eventos principales.<sup>23</sup>

Volviendo al análisis de la ficción especulativa, los temas se tratan desde diferentes enfoques. Dos ejemplos de esto, diría Rorty, son las utopías y distopías. Por un lado, las utopías que recrean sociedades imaginarias para explorar y criticar el mundo tal y como es desde un espacio imaginario en el que se pueden representar ideas y posibilidades pragmáticamente posibles; por el otro, las distopías, que se refieren a sociedades imaginarias igualmente posibles las cuales se caracterizan por ser fatales e indeseables. Estos géneros literarios han sido utilizados como una herramienta para explorar temas políticos y sociales, de hecho, muchas obras de ciencia ficción han abordado temas como el totalitarismo, la democracia, la libertad individual, la justicia social y el poder; razón por la cual puede decirse que la ciencia ficción es un impulsor de proyectos políticos o ideológicos al presentar visiones alternativas de lo que podría ser el futuro de la sociedad y que, en este sentido, puede tanto ofrecer soluciones a los problemas actuales como ayudar al lector a considerar las posibles implicaciones de políticas actuales y futuras.

De hecho, algunos autores como Fredric Jameson (2009) y Rorty, este último de manera menos explícita, han utilizado el género para reflexionar sobre los mundos alternativos que reflejan las realidades políticas de su tiempo y que ayudan a prever los posibles resultados de las políticas actuales. La ciencia ficción también puede usarse para afrontar las narrativas dominantes y explorar cuestiones que pueden ser difíciles de abordar en la literatura convencional; además, ofrece una plataforma para la reflexión crítica sobre el futuro de la humanidad y de la sociedad. Asimov (1999, p. 8), define a la ciencia ficción como “la rama de la literatura que trata sobre las respuestas humanas a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología” y, en segundo lugar, como historias de “viajes extraordinarios a uno de los infinitos futuros concebibles”. Nótese que, en ambas

---

<sup>23</sup> De manera similar *Dune*, de Frank Herbert, incluye apéndices que explican los aspectos ecológicos, históricos y culturales del desierto de Arrakis y ofrecen información sobre la religión, la política y la biología del universo de *Dune*, proporcionando a los lectores una comprensión de las dinámicas que operan en la historia. Por su parte, Robert Jordan, en *La Rueda del Tiempo*, incluye un glosario, al final de cada libro, donde se aclaran términos específicos, nombres de personajes y lugares, así como conceptos únicos del universo de los libros. Finalmente, otro ejemplo más reciente es el universo del Cosmere, de Brandon Sanderson, en el que los *Ars Arcanum* funcionan como una guía enciclopédica que detalla los sistemas mágicos y los elementos fundamentales de los planetas en los que ocurren las historias.

definiciones, Asimov (1999) caracteriza a la ciencia ficción como una forma de predecir el futuro y no obstante este tipo de literatura se debate entre la ficción realista, que trata de hechos que se desarrollan en un contexto parecido al que existe ahora o que ha existido (Asimov, 1999), y la ficción fantástica o surrealista, que versa sobre hechos que se desarrollan en contextos sociales que no existen ni han existido, se asemeja más a esta última por su carácter especulativo. Asimov afirma entonces que, a diferencia de la fantasía, que puede tener eventos sobrenaturales, la ciencia ficción se deriva de nuestro medio y contexto para crear o especular sobre el devenir, utilizando la ciencia y la tecnología en algún aspecto de la narrativa.

Por otra parte, es oportuno destacar que la ciencia ficción, desde su origen el cual se puede rastrear hasta la Revolución Industrial con *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, cuando “los avances científicos venían en periodos más cortos y se hacían presentes en los lapsos de vida individual, la humanidad pudo descubrir el futuro” (Asimov, 1999, p. 57); apareció como una respuesta o predicción de un cambio. Ahora bien, desde una perspectiva rortyana adoptar las posibilidades del léxico de la ciencia ficción<sup>24</sup> en una sociedad ironista implica abrazar la flexibilidad narrativa y la autocreación como herramientas para enfrentar un mundo en constante cambio. Esto implica alejarse de la búsqueda de verdades absolutas y aceptar la contingencia, reinventándonos continuamente a través de nuevas narrativas en lugar de aferrarnos a viejos léxicos y paradigmas. En este contexto la ciencia ficción, al igual que la literatura en general, además de ayudar a la autocreación de sí mismo, desempeña un papel público y político que ofrece nuevos marcos para comprender y discutir nuestra situación, influyendo en cómo nos vemos a nosotros y a la sociedad.

En este sentido, Rorty (1991) destaca que los revolucionarios y poetas del siglo dieciocho descubrieron que cualquier cosa puede ser percibida de diferentes maneras a través de la redescipción. Esta capacidad de reinterpretar y redefinir conceptos les permitió transformar la percepción de lo bueno, malo, importante, insignificante, útil e inútil, tal cual se evidencia en la aceleración de cambios en las prácticas lingüísticas europeas, según la interpretación rortyana de Hegel, quien muestra cómo el espíritu se vuelve consciente de su

---

<sup>24</sup> Lo mismo pasa con el vocabulario que nos trae el género, el cual es revisado por Asimov en un ensayo corto del mismo libro llamado *El Vocabulario de la Ciencia Ficción* (1999), donde plantea que... “La ciencia ficción es una gran proveedora de palabras inventadas” (Asimov, 1999, p.38), y da muchos ejemplos de palabras que han aparecido gracias al género, como: “robot”, “androide” o “autómata”.



naturaleza intrínseca, lo que se traduce en una mayor cantidad de re descripciones radicales y múltiples transformaciones en la configuración intelectual de la juventud. Los románticos, para quienes la imaginación es la facultad humana fundamental, más crucial que la razón, descubrieron que el cambio cultural es impulsado por la capacidad de hablar de manera diferente, más que por el talento para argumentar bien, haciendo de la re descripción un potente instrumento de cambio cultural. Los utopistas comprendieron que el cambio de lenguajes y prácticas sociales crea seres humanos completamente nuevos, cambiando la idea de una naturaleza humana inmutable y resaltando el potencial transformador del cambio lingüístico y social.

Lo que se vislumbraba a finales del siglo XVIII era la posibilidad de hacer que cualquier cosa pareciera buena o mala, importante o insignificante, útil o inútil, re describiéndola. [...] Lo que los románticos expresaban al afirmar que la imaginación, y no la razón, es la facultad humana fundamental era el descubrimiento de que el principal instrumento de cambio cultural es el talento de hablar de forma diferente más que el talento de argumentar bien. Lo que los utopistas políticos han percibido desde la Revolución Francesa no es que una naturaleza humana subyacente y perenne hubiese estado anulada o reprimida por instituciones sociales «innaturales» o «irracionales», sino que el cambio de lenguajes y de otras prácticas sociales pueden producir seres humanos de una especie que antes nunca había existido (Rorty, 1991, pp. 27-28)

El cambio de lenguaje y otras prácticas sociales tiene el poder de transformar a los seres humanos en nuevas especies, diferentes de cualquier forma humana conocida anteriormente.<sup>25</sup> En sintonía con lo anterior, el método de la filosofía utópica y la ciencia revolucionaria, según Rorty (1991), consiste en re describir muchas cosas de nuevas maneras hasta crear un nuevo patrón de conducta lingüística que la nueva generación se sienta tentada a adoptar. Este método contrasta con la política parlamentaria y la ciencia normal, que operan dentro de marcos tradicionales y estandarizados: la filosofía utópica y la ciencia revolucionaria proponen nuevas maneras de pensar y suplantando preguntas tradicionales por otras nuevas (p. 29); de la misma manera, los logros revolucionarios en las artes, ciencias y el pensamiento político y moral a menudo surgen cuando alguien percibe la interferencia entre dos o más léxicos y crea un nuevo léxico para reemplazarlos. Este

---

<sup>25</sup> Esta percepción, según Rorty (1991), es compartida por idealistas alemanes, revolucionarios franceses y poetas románticos, quienes creían que al cambiar su lenguaje y dejar de verse como sujetos a poderes no humanos, los seres humanos se convertían en un nuevo tipo de seres, liberados de antiguas restricciones y capaz de nuevas formas de existencia.

proceso de creación lingüística permite la formulación de nuevos propósitos y objetivos que no podrían haber sido concebidos anteriormente. Entonces, para Rorty el reconocimiento de la interferencia entre léxicos existentes y la invención de nuevos léxicos es un motor clave para el progreso y la revolución en diversos campos, posibilitando la creación de léxicos que se adapten al contexto.

Pensar que una justificación así es suficiente sería extraer las consecuencias de la insistencia de Wittgenstein en que los léxicos, todos los léxicos, aun los que contienen las palabras que más en serio tomamos, las más esenciales para la descripción que hacemos de nosotros mismos- son creaciones humanas, herramientas para la creación de otros artefactos humanos tales como poemas, sociedades utópicas, teorías científicas y generaciones futuras (Rorty, 1991, p. 72).

Para Rorty, una cultura poetizada es aquella que ha logrado dar el giro pragmático literario que conduce no solo a considerar que la ciencia y la técnica son léxicos igualmente contingentes y que, por lo mismo, tiene como héroe al poeta revolucionario y al utopista político antes que al científico, es decir, una cultura propia de una sociedad democrática; es aquella en la que la creación literaria y la reinterpretación constante reemplazan las búsquedas tradicionales de verdades absolutas y fundamentos filosóficos. Una cultura poetizada no busca una verdad última detrás de los muros pintados, que es una manera en la que Rorty (1991) se refiere a los otros léxicos, sino que se dedica a crear artefactos culturales diversos. Esta visión fomenta una sociedad democrática que valora a la innovación y a la diversidad cultural como sus principales motores de progreso, una sociedad donde “el muro se convierte entonces en un telón pintado, una obra humana más, un fragmento más de decorado cultural” (Rorty, 1991, p. 72). Es una cultura en la que la literatura y la poesía reemplazan el rol predominante de la religión y la filosofía en la sociedad; una cultura que valora la imaginación como un medio para alcanzar la autocreación y la solidaridad humana.

Según Rorty (1991), la capacidad de imaginar el sufrimiento de los demás es fundamental para la solidaridad y, en consecuencia, fomentar la cohesión social, de aquí que sostenga que la literatura (poesía, novelas y cuentos) y las narrativas de experiencias humanas funcionan como herramientas que expanden la sensibilidad moral y sirven para luchar contra la crueldad y la indiferencia. De esta manera, se hace manifiesto cómo Rorty adopta una

interpretación historicista basad en el rechazo de las nociones metafísicas y teológicas que llevan a la idea de una “naturaleza humana común”, en la que el ser humano está sujeto a los léxicos de su época y en la que la autocreación se logra a través de la creación de nuevos léxicos que permitan el cambio cultural. Inspirado por la literatura romántica, Rorty destaca cómo los poetas y escritores crean estos nuevos léxicos que permiten la autocreación, a medida que propone una visión abierta y progresiva de la utopía donde la mejora continua y la innovación social son guiadas por la imaginación que fomenta una sociedad más libre y justa a través de cambios graduales.

En su obra hay una primacía de la literatura sobre la filosofía, como vimos en su crítica al platonismo, al igual que ha defendido la prioridad de la democracia sobre la filosofía. Para Rorty, la filosofía no debe ser vista como una disciplina autónoma, que busque siempre acercarse a una realidad trascendental, sino como un género literario que utiliza la imaginación, en lugar de la razón, para progresar moralmente. Rorty no acepta la filosofía como una disciplina en sí misma, sino que busca disolver sus problemas tradicionales al considerarlos irrelevantes. Propone una visión de la filosofía más cercana a la literatura y la poesía donde la razón obedece a la imaginación, porque la poesía, creada por la imaginación del poeta, es una herramienta valiosa para expresar las intenciones humanas y promover el progreso moral.

Estas razones explican por qué Rorty explora la dinámica de las sociedades democráticas del presente a través de figuras como el poeta vigoroso y el revolucionario utópico y aborda una aparente paradoja en la integración de estas figuras dentro de la estructura social. Al cuestionar la noción de alienación, Rorty (1991) trae una perspectiva en la que el poeta y el revolucionario no son meros disidentes alienados, sino agentes de cambio que protestan contra los aspectos que consideran inhumanos en la sociedad, lo cual permite reconsiderar el papel de la crítica en la evolución de una sociedad que aspira a ser fiel a sus principios fundacionales (p. 79). Es en este sentido que Rorty (1991) argumenta que la atención de la cultura debería centrarse en áreas que capturen la imaginación de la juventud, específicamente el arte y la política utópica, toda vez que tanto la literatura como la política son esferas de interés para los intelectuales contemporáneos cuando buscan fines en lugar de medios y plantea que estas son cruciales para definir el estatus de una sociedad liberal.

A mi modo de ver, una organización política idealmente liberal sería aquella cuyo héroe cultural fuese el poeta vigoroso de Bloom y no el guerrero, el sacerdote, el sabio o el científico «lógico», «objetivo», buscador de la verdad. [...] Una cultura así no supondría que una forma cultural de vida no es más fuerte que sus fundamentos filosóficos. En lugar de ello, excluiría la idea de tales fundamentos. Concebiría la justificación de la sociedad liberal simplemente como una cuestión de comparación histórica con otros intentos de organización social: las del pasado y las ideadas por los utópicos. (Rorty, 1991, pp. 71-72)

Una cultura verdaderamente liberal, es decir, democrática, no depende de fundamentos filosóficos sólidos; en cambio, rechaza la idea de tales fundamentos y se justifica mediante una comparación histórica con otros intentos de organización social, tanto pasados como propuestos por utópicos. El *worldbuilding*, en una cultura similar, se convierte entonces en una herramienta que expande la sensibilidad moral y ayuda disipar la crueldad y la indiferencia frente a personas y culturas diferentes, dado que permite explorar culturas, sistemas políticos y sociales que imaginen diferentes futuros; lo cual se alinea con la idea de que una sociedad democrática debe ser justificada mediante la comparación histórica con otros intentos de organización social, tanto del pasado como utópicos. Por ende, los constructores de mundos actúan como estos agentes, imaginando y proponiendo nuevas formas de organización social y cultural.

## La crítica literaria y la deuda del ironista con el *worldbuilding*

La crítica literaria desempeña, para los ironistas, el mismo papel que se supone que, para los metafísicos, desempeña la búsqueda de principios morales universales (Rorty, 1991, p. 98).

Uno de los hallazgos de este ensayo, evidencia que Rorty (1991) explora la noción de contingencia en relación con la ética y la política, utilizando el giro literario como una herramienta para entender y abordar cuestiones morales y sociales. En esta línea argumentativa, Rorty considera que en lugar de tratar de descubrir una esencia universal o un concepto objetivo de lo que constituye la humillación, que es lo que intentan hacer los

metafísicos liberales, debemos centrarnos en identificar y comprender qué es lo que humilla a las personas en contextos específicos. Para Rorty, las teorías tradicionales de la ética y la política han intentado definir conceptos universales y atemporales de justicia, verdad o moralidad, mientras que la ética y la política de las democracias del presente no deberían concentrarse en descubrir verdades fundamentales, sino en idearse maneras acerca de cómo podemos vivir juntos de modo que se minimice el sufrimiento y la humillación, siendo la tarea de la crítica literaria, más que de la filosofía, identificar y cuestionar las prácticas, discursos e instituciones que causan humillación en las personas y grupos, porque ofrece relatos vívidos y detallados de las experiencias humanas y, en este sentido, es la mejor manera de hacerse con la mayor variedad de léxicos permitiendo tener una perspectiva solidaria frente al otro. Desde esta óptica, en lugar de buscar una definición esencial de la humillación el énfasis se pone en comprender las circunstancias y contextos en los que las personas se sienten humilladas.

[...] la mejor manera de hacerlo es la de leer libros, por lo cual los ironistas pasan la mayor parte de su tiempo prestando más atención a los libros que a personas reales. Los ironistas temen quedar atascados en el léxico en que fueron educados si sólo conocen a gente del vecindario, de manera que intentan trabar conocimiento con personas desconocidas (Alcibíades, Julien Sorel), familias desconocidas (los Karamazov, los Casaubon) y comunidades desconocidas (los caballeros teutónicos, los Nuer, los mandarines del Sung) (Rorty, 1991, p.98).

Ahora bien, una obra de ciencia ficción que presenta un problema que aún no ha sido resuelto usualmente inspira a considerar soluciones alternativas que no se habían examinado de otra manera. En este sentido, es pertinente recordar que, para Rorty, el lenguaje es una herramienta para construir nuestra comprensión del mundo y nuestras relaciones sociales, aun siendo contingente y cambiante. El lenguaje no tiene una conexión directa y necesaria con la realidad externa, sino que es una construcción social y cultural de esa presunta realidad la cual está siempre en evolución: a través del lenguaje podemos comunicarnos entre nosotros, pero también podemos construir y reconstruir nuestras identidades y relaciones sociales. Por consiguiente, más allá de una visión representacionista, para Rorty el lenguaje se constituye en una herramienta para la creación de nuevas maneras de vida y nuevas formas de comunidad, ya que el lenguaje no es sólo una herramienta para describir el mundo, sino que es un instrumento para cambiarlo

al romper con las estructuras sociales injustas porque también nos permite imaginar y crear nuevas formas de vida y sociedad. En este sentido, el lenguaje deviene en un instrumento de transformación política que puede ayudarnos a construir una sociedad más justa y equitativa.

Por otra parte, el pragmatismo irónico de Rorty prioriza la literatura sobre la filosofía en términos morales y políticos, considerando que la literatura genera valores públicos mientras la filosofía opera en una dimensión privada, relativizando léxicos antiguos. Para Rorty (1991), la concepción ironista es valiosa porque afronta la tradición cultural occidental sin vincular al individuo con una realidad trascendente y crea nuevos léxicos enfocados en la autodescripción. En este contexto los críticos literarios son vistos como informantes morales por su amplio conocimiento, dado que facilitan la reflexión moral al proporcionar diversos modelos morales y, la crítica literaria, ahora extendida a aspectos teológicos, filosóficos y sociales, ocupará un papel preeminente en la cultura democrática, reemplazando a la religión, la ciencia y la filosofía. Es más, se puede considerar a la crítica literaria como una nueva forma de hacer filosofía en clave dialógica en el sentido en el que, por ejemplo, permite este dialogo entre Tolkien y Rorty.

En este sentido, es de destacar que en Rorty existe una separación teórica entre lo público y lo privado, específicamente en su obra *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, donde propone una exclusión de la unificación teórica entre estas dos esferas y ofrece una redesccripción que las presenta como igualmente válidas, pero inconmensurables. Rorty (1991), rechaza la fundamentación metafísica de la moral humana argumentando que la relación entre el yo y el mundo no se da a través de una verdad objetiva, descubierta desde un punto de vista privilegiado, sino a través de lenguajes contingentes creados por comunidades específicas. Este rechazo fundamenta su propuesta de separar lo público de lo privado, considerando ambas dimensiones como válidas pero independientes en su funcionamiento y propósito.

Esta separación entre las esferas pública y privada se origina en el rechazo de la moral humana sustentada en cuestiones metafísicas. La concepción metafísica de la verdad como adecuación implica una naturaleza humana que define la moralidad tanto en lo privado como en lo público, razón por la cual Rorty (1991), cuestionando la idea de una “naturaleza humana común”, propone que la moralidad y la ética pública no dependan de una esencia

universal, refiriéndose a las esferas pública y privada de la vida humana. La dimensión privada se centra en la búsqueda individual de sentido y la autocreación, mientras que la dimensión pública se refiere a la organización social y política basada en principios de libertad y justicia; la moralidad privada se expresa en la reflexión personal y el desarrollo del yo, mientras que la moralidad pública se manifiesta en la creación de instituciones y prácticas que promuevan la solidaridad y la convivencia justa. En consecuencia, lo público y lo privado son interdependientes al punto que los fines públicos crean las condiciones para la autocreación privada y viceversa; sin embargo, estos fines pueden entrar en conflicto.

Es en ese contexto donde la fantasía y la ciencia ficción, más que meros géneros literarios o cinematográficos, se vuelven una forma sofisticada de redescrición metafórica que, en lugar de limitarse a narrar historias sobre la destrucción del mundo, futuros distantes o tecnologías avanzadas, también actúa como un lenguaje figurado que, mediante la construcción de mundos imaginarios y realidades alternativas, nos permite explorar diferentes *estados de contingencias históricas*. La ficción especulativa va más allá de la representación literal de mundos ficticios, pues utiliza metáforas y narrativas especulativas para cuestionar y reflexionar sobre nuestra realidad actual, por ende, los escenarios hipotéticos y los personajes sirven como símbolos para abordar la identidad, la moralidad, la tecnología y la sociedad desde la contingencia.

Para concluir, y teniendo en cuenta una óptica rortyana, se puede decir que Tolkien, al igual que muchos otros autores del género, encarnan el concepto de poeta vigoroso, pues cada uno busca resolver cuestiones privadas a través de sus historias. En el caso de Tolkien, el principal problema era la muerte, la inmortalidad y el temor a la destrucción de la guerra; en el caso de Herbert, en *Dune*, sus preocupaciones eran ambientales e hizo un mundo que mostrara los problemas de la escasez del agua pero también tenía preocupaciones sobre el abuso del poder y la confianza en líderes carismáticos. Tolkien vivió los decesos de sus compañeros en la Gran Guerra y esta experiencia fue un gran motivante para su obra, así mismo, muchos de los autores más importantes del género han tenido experiencias en la guerra, desde C. S. Lewis en la Primera Guerra Mundial, hasta George R. R. Martin, Glen Cook y Robert Jordan en Vietnam; y si hay algún factor común en sus historias es la

continuación de la exploración de los impactos profundos de la guerra en la humanidad y en las personas. Estos autores no solo utilizan la guerra como un telón de fondo para sus narrativas, sino que también profundizan en las emociones y las experiencias humanas que emergen de tales conflictos, de aquí que la desesperación, la esperanza, el coraje y el sacrificio sean temas recurrentes; pero también están otras preocupaciones como las relacionadas con la crueldad de las sociedades totalitarias que se ven en las historias distópicas o los problemas ambientales en libros como *Dune* o la preocupación por el mal camino de la industrialización en *El Señor de los Anillos*.

La poesía vigorosa, la moralidad del sentido común, la moralidad revolucionaria, la ciencia normal, la ciencia revolucionaria, y esa especie de fantasía que es inteligible sólo para una persona, son todas, desde una perspectiva freudiana, diferentes formas de afrontar marcas ciegas, o, más precisamente, formas de afrontar diferentes marcas ciegas: marcas que pueden ser propias de un solo individuo o comunes a los miembros de una comunidad históricamente condicionada. Ninguna de esas estrategias ostenta el privilegio respecto de las demás en el sentido de que exprese mejor a la naturaleza humana. Ninguna estrategia de ese tipo es más o menos humana que alguna otra, de igual modo que una estilográfica no es menos herramienta que un cuchillo de carnicero, o una orquídea híbrida no es menos flor que una rosa silvestre (Rorty, 1991, p. 57).

Tolkien puede ser comprendido como un poeta vigoroso cuyas creaciones literarias representan una forma válida de enfrentar las marcas ciegas de su experiencia. Se puede pensar en Tolkien como un resignificador del mito, que trasciende la mera creación literaria para erigirse como el arquitecto de la Tierra Media ya que, en su obra, el autor no solo dirige la historia y personajes, también redefine los mitos, uniendo lo nórdico, lo romano, lo griego y lo celta mientras les otorga nuevos significados. Para Rorty, un léxico como este, que solo es capaz de florecer de un poeta vigoroso como lo era Tolkien, no es simplemente un conjunto de palabras, sino un sistema complejo de términos que moldea nuestra comprensión del mundo y nuestras interacciones con él.

Por otra parte, la metáfora del *worldbuilding* representa una forma sofisticada de enfrentar las “marcas ciegas” de la experiencia humana. Tanto Tolkien, como los demás autores del género fantástico y de ciencia ficción, al igual que los poetas vigorosos, se sirven de la contingencia de su propio léxico y utilizan sus creaciones para explorar la naturaleza contingente de la realidad para hacer manifiesto, desde las experiencias de los personajes, el comportamiento de las personas al enfrentarse a situaciones, mundos y realidades



completamente diferentes a las que conocemos. Por consiguiente, el léxico del *worldbuilding* se convierte en una herramienta que se sirve del juego entre contingencias para experimentar con los elementos del mundo y la vida humana, facilitando la adaptación a nuevos contextos. También se concluye que la fantasía, al separarse del yugo de la tradición positivista en la literatura y escapar del hecho observado, explora con total libertad los aspectos de las experiencias humanas, acercando al escritor y la escritora de fantasía a una creación de sus propios léxicos, que ayudan a otros a escapar de las tradiciones, y permiten la llegada de una cultura poetizada.

Retomando el título de este párrafo,<sup>26</sup> el ironista rortyano está en deuda con el *worldbuilding* en la medida en que esta metáfora, que entre otras cosas se sirve de la contingencia en todas sus facetas, le permite crear situaciones sociales que advierten tanto distopías, humillaciones y actos de crueldad, así como utopías, esperanzas y todo tipo de experiencias que, a través de la narrativa, son herramientas para la autocreación. Visto de otro modo, le permite apreciar las contingencias que no se limitan a las que ya existen en el mundo, le concede el poder de crear, filosofar, desde un lugar de enunciación diferente, pero, a su vez, íntimo. Dicha deuda se puede saldar a través de trabajos filosóficos como el presente ensayo, que reivindican no solo la literatura de ficción, sino también su creación, que lleven a un ironista, o a cualquier persona, a reconocer la pluralidad de situaciones que se encuentran en la literatura y, al igual que Tolkien, Herbert, Le Guin y muchos otros escritores, le permita construir mundos e historias desde sus preocupaciones, haciendo más efectivo el alcance de sus propuestas. Una filosofía que contemple la capacidad creadora del *worldbuilding* nos ayuda a deshacernos de la idea de que solo hay una forma en la que la condición humana se relaciona con su entorno, razón por la cual sería una filosofía que no solo permite darle un reconocimiento a la contingencia, sino que, al igual que el poeta, le permite apropiarse de ella.

---

<sup>26</sup> El cual recuerda al ensayo de Rorty (1995) sobre la ficción cuyo párrafo final se titula “La deuda del poeta con Parménides”.

## Referencias

- Asimov, I. (1999). *Sobre la Ciencia Ficción*. Benesdra, S. Trad. <https://molicarbajal.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/06/asimov-isaac-sobre-la-cf.pdf>
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lozano, H. Trad. Barcelona: Lumen.
- Jaeger, W. W. (1990) *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. Xirau, J. Trad. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Piña Aldao, C. Trad. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Le Guin, U. K. (1993) *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. HarperPerennials. [https://manifestolibrary.noblogs.org/files/2018/10/Ursula-K.-Le-Guin-The-Language-of-the-Night -Essays-on-Fantasy-and-Science-Fiction-1993-HarperPerennial.pdf](https://manifestolibrary.noblogs.org/files/2018/10/Ursula-K.-Le-Guin-The-Language-of-the-Night-Essays-on-Fantasy-and-Science-Fiction-1993-HarperPerennial.pdf)
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Neira, A. Trad. Madrid: Ediciones Europa.
- Rorty, R. (1989). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Fernández Zulaica, J. Trad. Madrid: Cátedra.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Sinnot, A. Trad. Barcelona: Paidós.
- Rorty, R. (1995). *Consecuencias del pragmatismo*. Cloquell, J. Trad. Madrid: Tecnos.
- Salva Soriá, P. (2022, julio) *Richard Rorty contra la imagen única de Platón: un proyecto central pero tardío*. Barranquilla: Eidos, núm. 38, pp. 12-39. Fundación Universidad del Norte.  
<https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/13595/214421446032>
- Searle, J. (1996) *El estatuto lógico del discurso de ficción*. Zuluaga, F. Trad. Medellín: Íkala. Universidad de Antioquia.
- Stableford, B. (2022). *World-building*. En *Historical dictionary of science fiction literature*. Scarecrow Press Recuperado en 25 de marzo de 2024 de <https://sfdictionary.com/view/274/world-building>
- Tolkien, J. R. R. (1997). *Mitopoeia* (Doménech, L. Trad.). En *Árbol y Hoja; y el poema Mitopoeia*. Ediciones Minotauro.

Tolkien, J. R. R. (2008). *Sobre los Cuentos de Hadas* (Segura, E. Trad.). En *Cuentos desde el Reino Peligroso*. Barcelona: Minotauro

Wittgenstein, L. (2017) *Tractatus logico-philosophicus, Investigaciones filosóficas*. Reguera, I. Trad. Madrid: Gredos.