BAUTISTA

Álvaro Bautista-Cabrera

Introducción a la pragmática de la ficción literaria

Universidad del Valle

Programa Editorial

El mundo de la ficción no es sólo un mundo posible, una proyección de la ficción y las palabras, es también un mundo habitable; igualmente redescribe y "refigura" la realidad, como plantea Ricoeur. A pesar de la locura de Don Quijote, una de las cosas que parece insinuar Cervantes, con un hombre enloquecido por las ficciones caballerescas, es que de alguna forma el mundo que se encuentra Don Quijote, sea por obra del teatro, del engaño, o de la socarronería, se empieza a parecer a lo que lee, vale decir, se ajusta a las palabras de Don Quijote. Las ficciones no sólo son, como plantea, empobreciéndolas, Vargas Llosa, artefactos que representan nuestros sueños: son factibles de ser reales, de transformar la realidad, como sugiere Wilde. Porque no sólo representan nuestros sueños, lo irrealizable, sino nuestro paquete de mundos posibles, tanto irrealizables como realizables.

Álvaro Bautista-Cabrera

Universidad del Valle

Programa Editorial

INTRODUCCIÓN A LA PRAGMÁTICA DE LA FICCIÓN LITERARIA

Colección La Tejedora
Escuela de Estudios Literarios

Álvaro Bautista-Cabrera

Doctor en Letras Hispánicas de la Universidad Michel de Montaigne, Bordeaux III (2009); es Magíster en Filosofía del Departamento de Filosofía de la Universidad del Valle; se desempeña como profesor titular de la Escuela de Estudios literarios de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Dicta los cursos y seminarios avanzados sobre las literaturas cervantinas, el Siglo de Oro español y el barroco americano. Actualmente investiga en torno a las diversas estrategias retóricas usadas por los cronistas de Indias. El profesor Bautista-Cabrera ha publicado ensayos sobre El Quijote, sobre autores colombianos como Estanislao Zuleta y Raúl Gómez Jattin, y sobre autores latinoamericanos como Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Roberto Bolaño. Coordina el grupo universitario de estudio: "Pensamientos de Latinoamérica". En la actualidad coordina la Maestría en Literaturas Colombiana y Latinoamericana de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Ha publicado dos libros de poemas: *Primicias* y *Seis confusiones para bailar un mapalé*. *Introducción a la pragmática de la ficción literaria* es producto de su investigación sobre la semántica literaria y fue tesis laureada en la Maestría en Filosofía de la Universidad del Valle.

INTRODUCCIÓN A LA PRAGMÁTICA DE LA FICCIÓN LITERARIA

Álvaro Bautista-Cabrera

Colección La Tejedora
Escuela de Estudios Literarios

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: *Introducción a la pragmática de la ficción literaria*
Autor: Álvaro Bautista-Cabrera
ISBN: 978-958-670-881-4
ISBN PDF: 978-958-765-576-6
DOI: 10.25100/peu.87
Colección: La Tejedora - Escuela de Estudios Literarios
Primera Edición Impresa abril 2011
Edición Digital febrero 2018

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios
Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz
Director del Programa Editorial: Francisco Ramírez Potes

© Universidad del Valle
© Álvaro Bautista-Cabrera

Ilustración de carátula: Orlando López Valencia
Diseño y diagramación: Unidad de Artes Gráfica

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, febrero de 2018

Dedicatoria

A Mercedes y mis hijos, quienes soportaron mi lejanía en los momentos en que más me concentraba en la realización de este trabajo de investigación y olvido.

Una vez terminé, mi hijo Javier tuvo un sueño que resume este sacrificio familiar que implica un padre tesista. Con las alteraciones ineludibles, el sueño es el siguiente:

La fiscalía estaba deteniendo a la gente afuera de nuestra casa; la iban amontonando en la esquina para luego subirla a una volqueta. Algunos lloraban, suplicaban; otros estaban ya resignados. Entonces se te acercó un fiscal y te preguntó: ¿qué lleva en la mano? Y le mostraste la tesis. El tipo la cogió y la ojeó y nos dijo que podíamos irnos. Cogimos un bus. Íbamos a toda velocidad, cuando, de pronto, nos detuvieron en un retén. Eran unos militares con un trapo rojo puesto en el brazo. Guerrilleros, sin duda. Fueron bajando a todo el mundo, y nos hicieron tirar al piso, a todos, mujeres, niños y viejos. Uno de los guerrilleros se te acercó y te preguntó qué era eso que llevabas. Le dijiste que era tu tesis y se la pasaste. El militar la cogió, leyó algo, hasta se rio, y nos dejó ir a todos, a mi mamá, a mi hermanita, a vos y a mí. Seguimos. En las tiendas nos daban cosas con sólo mostrar o dejar la tesis: gaseosas, chocolates, juguetes. Nos internamos en el monte, cuando empezó la Tercera Guerra Mundial. Del cielo caían rayos que iban destruyendo todo. A los humanos, los rayos nos cogían y rápidamente nos desintegraban. Primero la carne, luego el esqueleto, como en una película de marcianos. Pero a nosotros no nos pasaba nada porque íbamos protegidos por la tesis. La tesis nos cuidaba como si fuese una burbuja que nos salvaba de los marcianos y los rayos. Continuamos. Vimos una casa y decidimos entrar. Era miedosa pero queríamos descansar; aunque misteriosa, servía para pasar la noche. Entramos. En un rincón había un niño. Se veía callado. De pronto se incorporó y resultó que era el Golem. El mismísimo Golem. Empezó a golpearte, a darte puños. Te azotaba contra el piso y las paredes. Entonces sacaste la tesis. Pero el Golem te lanzó con más furia por el techo. Y el Golem te dio una muenda, una golpiza, papá, porque la tesis no servía para protegernos del Golem.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

Universidad
del Valle

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

ÍNDICE

Diálogo entre Suspenso y Cortante:
a manera de introducción 15
I. Primeras palabras 23
II. La palabra "fingir" 25
III. El "fingir" según J. L. Austin 29
IV. La ficción fingimiento de J. Searle 37
V. La ficción y la mentira 45
VI. El *como si* de H. Vaihinger 53
VII. La crítica de T. Pavel a la teoría de la ficción
de J. Searle 61
VIII. La situación pragmática de la ficción
según W. Iser 73
IX. Las relaciones entre la ficción y la realidad 83
X. Algunos modos de relacionar la ficción y la realidad 91
XI. Lo verosímil 111
XII. Las convenciones literarias I 149
XIII. Las convenciones literarias II 163
XIV. Las convenciones literarias III 181
XV. El pacto ficcional en las *tradiciones*
trascendental y *metaficticva* 189
Segundo y último diálogo entre Suspenso y
Cortante: a manera de conclusión 245
ANEXOS
ANEXO I
Maritornes: doncella y coima. Una lectura
del capítulo XVI de *El Quijote I* 255
ANEXO II
Introducción al fingimiento en *El Quijote* 263
ANEXO III
La promesa en *El Quijote* 279
ANEXO IV
A propósito de la pragmática de la ficción literaria 309
Bibliografía 335

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

Ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción: esto es la literatura.
Alfonso Reyes

La literatura es un lujo; la ficción, una necesidad.
Gilbert K. Chesterton

Y si a esto se me respondiese que los que tales libros [de caballería] componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y lo posible.
Cervantes

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

Diálogo entre suspenso y cortante (a manera de introducción)

C. –¿Tiene que ver tu tesis con la filosofía?

S. –Espero que tenga que ver en algo.

C. – ¡Explícate, Suspenso! Porque el título no me dice nada: *Introducción a la pragmática de la ficción literaria*.

S. –Es que realmente debería ser simplemente *Introducción a la ficción literaria*.

C. –Y, ¿por qué no lo escribiste así?

S. –Porque temía prometer poco.

C. –Y ¿por qué prometes ahora tanto?

S. –Porque me preguntas por el título.

C. –Explícate.

S. –Está bien. "Pragmática" promete mucho para lo que hice. Pero no tengo duda de que lo que afirmo tiene que ver con este campo.

C. –¿Por qué?

S. –Bueno, cito algunos filósofos del lenguaje como John L. Austin y, sobre todo, le apunto al alcance de las apreciaciones sobre ficción de John Searle.

C. –¡Citar no es suficiente para pasar por algo!

S. –Es verdad. Pero con estos filósofos he intentado acercarme a la ficción literaria.

C. –¿Sólo lo intentaste o sólo te acercaste?

S. –Si me lo permites, diré algo.

C. –En verdad contestas poco, Suspenso. ¿Y la pragmática?

S. –En primer lugar por *pragmática* entiendo un procedimiento. Si tenemos un concepto, conviene que observemos cómo lo usamos, y esto nos dará unos resultados. A la manera del proceder de Austin, por ejemplo, cuando rastrea *pretending*, en un ensayo traducido *Fingir*, traducción que no dudo en conservar a partir de mi tercer ensayo. En segundo lugar, es un ejercicio que considera que el significado de las palabras se produce en el uso ordinario de cada situación comunicativa, más allá de la

estricta acepción gramatical. Por tanto, trato de dar cuenta de cómo se produce el mundo que establece la ficción, el cual suelo llamar **MF**. Durante los primeros seis *ensayos* rastreo qué tipo de engaño y de mentira es la ficción, con el fin de aclarar que, de todas maneras, no es una mentira, y que tratarla de mentira es uso abusivo del hecho de que la ficción es una proferencia en la que se rompen las relaciones entre palabras y mundo. En tercer lugar, trato de estudiar algunas cosas dejadas a un lado por la tradición textual, como la preponderancia del autor, el valor de la intencionalidad, la relevancia de las convenciones, el papel activo del lector de ficciones.

C. –No entiendo qué tiene que ver la filosofía con esto. Por lo que oigo, hablas más sobre problemas del lenguaje, del texto y del discurso.

S. –¡Claro! Fue en el seno de la filosofía del lenguaje que surgió la idea colosal de la pragmática, que te la digo así: más allá de la semántica –lo que amplía quizá a la misma semántica–, el significado de una expresión se produce según los elementos de la situación en que se profiere esa expresión. Hoy en día esto es dominio de lingüistas, literatos, textólogos, discursólogos y semiólogos, pero su inicio se da en la filosofía. Yo simplemente tomo lo que me sirve, para ver en qué sentido la ficción literaria está determinada por la situación que se da entre el autor y los lectores, o la "bodega de lectores", como dice Macedonio Fernández.

C. –¿Y se relacionan la ficción y la filosofía?

S. –Sí. La ficción puede tener, entre otros, tres usos: el heurístico, el pedagógico y el lúdico. El primero lo suelen usar y requeteusar los filósofos, como se muestra en el *Ensayo VI*. Los otros dos se los reparten generalmente la literatura y la educación.

C. –¿Y qué función cumple *El Quijote* aquí?

S. –En un principio este trabajo buscaba hacer un análisis de los fingimientos y ficciones en *El Quijote*, obra que es de mi interés literario. Pero hacer esto, en toda su dimensión, será cuestión del futuro. Así que por el momento habrá que consolarse, al respecto,

con el *Anexo II*. Lo que sí hicimos fue ilustrar nuestro análisis con casos de *El Quijote*, además de otros autores. De todas maneras, te repito, estimado Cortante, al final te encontrarás cuatro *Anexos*, que son tres análisis sobre aspectos de esta obra y, el último, una síntesis. Igualmente los *Ensayos XI* y *XV* se dedican con más empeño a la obra quijotesca.

C. –Cuéntame ¿qué conforma este trabajo tuyo, aparte de este prólogo en que me has involucrado?

S. –Lo conforman, aparte de este prólogo, quince *Ensayos* y cuatro *Anexos*, además de unos epígrafes introductorios, una breve conclusión y la bibliografía.

C. –Explícate, pues, Suspenso, ¿en qué consiste cada ensayo?

S. –Si me lo vas preguntando, estimado Cortante, te lo iré contestando uno por uno.

C. –¿En qué consiste el *Ensayo I*?

S. –Es sólo una entrada, una breve entrada.

C. –¿Y el *Ensayo II*?

S. –No es más que una pesquisa de la palabra "fingir" en dos diccionarios; uno, el escolar de mi hijo; y el otro, el de María Moliner.

C. –Quiera la suerte que tu hijo no sufra tanto como los hijos de la doctora Moliner. ¿Y de qué trata el *Ensayo III*?

S. –No te metas con mi hijo, Cortante. El *Ensayo III* es una reseña del ensayo de Austin titulado *Fingir*. Allí, con su quisquillosa agudeza, Austin muestra que fingir implica realizar una pública actividad **y** delante de otra **x** con el fin de que **y** oculte o camufle a **x**. Sólo que la actividad **y** puede ser más o menos genuina según consista en fingir un sentimiento o una actividad física. Si se trata de una actividad física …

C. –Ya, Suspenso, no me lo digas todo, que yo sí pretendo leer tu trabajo. Luego dime, ¿en qué consiste el *Ensayo IV*?

S. –En el *Ensayo IV* expongo la teoría de la ficción de Searle. Es una teoría que muestra que el trabajo de la ficción separa la relación que suele haber entre palabras y mundo, y encuentra que la ficción es un tipo de palabra fingida. Esto lo acepto pero lo veo limitado con respecto al contexto autorial. Porque

precisamente quien dice ficción, aunque finge mucho, no puede fingir que finge ficción. Lo demás, puedes leerlo.

C. –Nos vamos entendiendo. ¿Era en verdad necesario tu *Ensayo V*?

S. –Eres atrevido, Cortante. No me preguntas de qué trata sino si es necesario, y yo sencillamente te diré de qué trata, puesto que si fuese innecesario no lo habría dejado. En este *ensayo* trabajo las relaciones entre ficción y mentira, que son distintas aunque se parecen. Me baso en el *Breve tratado sobre la mentira* del profesor Adolfo León Gómez …

C. –¿No es acaso el amigo del famoso minimalista Ofloda Zemog?

S. –El mismo. Pero déjame terminar.

C. –No más sobre ese *Ensayo*. Háblame ahora del *Ensayo VI*.

S. –Al menos, Cortante, déjame terminar las ideas. El *Ensayo VI* trabaja la idea de que las ficciones son instrumentos heurísticos bastante indispensables, para lo cual me baso en el ficcionalismo de Hans Vaihinger, a través del profesor Gómez, a quien al respecto fusilo sin misericordia. Presento …

C. –Ya no más …

S. –Déjame al menos decir esto: en dicho ensayo aprovechamos la filosofía del *como si* de Vaihinger, porque me permite mostrar que la ficción se estructura en una condición **(C)**, irreal **(Cir)** o imposible **(Cimp)**, la cual, al turno, posibilita una comparación **(K)** …

C. –Para allí, Suspenso, por favor. ¿Es que temes hablar del *Ensayo VII*?

S. –De ninguna manera, Cortante. El séptimo ensayo es de mis textos más queridos. En él contesto algunas de las críticas que le hace Thomas G. Pavel a la concepción de la ficción de Searle. Y sobre todo doy fe de que estoy seguro, a partir de los ejemplos de Pavel, que al menos uno de los amigos de Pavel es confiable …

C. – ¡Basta, Suspenso! Mejor di algo sobre el *Ensayo VIII*.

S. –En él introduzco el pensamiento de Wolfang Iser, quien

ha intentado con éxito, más allá de unas temerarias palabras de Austin –las cuales cito en este *ensayo*-, hacer una exposición de cómo se da la situación de la expresión de la ficción en términos pragmáticos.

C. –Vuelves con esta palabreja. ¿Y el *Ensayo IX*?

S. –El *Ensayo IX* se aprovecha de la idea de que la ficción tiene un modo especial de representar la realidad. Basado en el simbolismo de Cassirer, Iser da cuenta de que no todo en la ficción es irrealidad y mentira. Le devuelve a la ficción un estatuto ontológico consistente e institucional.

C. –¡Vaya, qué tan rara combinación de palabras, Suspenso! Habla de una vez del *Ensayo X*.

S. –El *Ensayo X* presenta varias formas de concebir las relaciones entre ficción y realidad. Para unos la ficción representa los sueños y deseos de los hombres; ésta es la idea de Vargas Llosa. Para otros es una anticipación de la realidad, es un programa de lo que será la vida en el futuro; así piensa Oscar Wilde. Para el filósofo Paul Ricoeur la ficción redescribe y rehace la realidad, establece el mundo, con tal habilidad que ese mundo puede ser habitado por los hombres. Finalmente, Steiner ...

C. –¿Me quieres dejar la sorpresa de Steiner?

S. –¡Bien!

C. –¿Y el *Ensayo XI*?

S. –Tiene la virtud de ser un poco más extenso. Su tema es el evaluador de verosimilitud de los mundos de ficción. Esto lo ilustro con la lucha cervantina por una verosimilitud que respete más la agudeza del lector. De todas maneras es tan importante que te lo puedes saltar.

C. –Seguiré sin duda tu consejo. ¿Puedo saltarme también el *Ensayo XII*?

S. –De ninguna manera, Cortante. Es un ensayo que elabora parte de las convencionalidad literaria. A la sombra de la diferencia de Searle –o quizás de otro, ya lo olvidé– entre reglas regulativas y reglas constitutivas, muestro un caso de reglamentación regulativa: *La poética* de Aristóteles. También presento la idea de "canon" de Petrucci como "elenco seleccionado de obras

y autores", y la de "repertorio" en tanto "conjunto de convenciones necesarias para establecer la situación" de una obra de ficción específica, según Iser.

C. –¿No crees que puedes sintetizar un poco más tus propias cosas?

S. –El *Ensayo XIII* ...

C. –¿Tendrá este ensayito algo de mala suerte?

S. –Nada, Cortante. El *Ensayo XIII* continúa el tema de la convencionalidad en las ficciones literarias; describe el despelote que hay en la crítica literaria al respecto. Por lo que bien sabes, los críticos son poetas que hacen poesía cuando intentan hacer crítica. Creo aprovechar *The art of fiction* de James, de 1888, y los textos del 1930 y 1940 del checo Mukarovský.

C. –Menos mal que ya vamos acabando. Te faltan los ensayos XIV y XV. Me imagino que son más sabrosos, pues con ellos intentas terminar.

S. –Eso lo sabrás cuando los leas. El *Ensayo XIV* es un intento de aplicarle a la declaración o preferencia de ficción las pautas de fortuna de Austin. Es un juego cuasiliterario que muestra que la ficción no es pura mentira, y que algunos compromisos serios obligan al autor y al lector.

C. –¡Hemos terminado! Ya es hora de que nos tomemos un cafecito.

S. –Ya casi, Cortante. Finalmente, en el finalísimo *Ensayo XV* debato que la famosa fe poética, que es la regla de cortesía que exigió una vez Borges al lector de ficciones, es sólo la ambición de una de las dos grandes tradiciones de la ficción literaria, la de los *trascendentales*, la de los que creen que, a obra bien hecha, lector bien contactado. La otra tradición, la de los humoristas y desnudadores de la ficción, es la *tradición metafictiva*. En el contexto de esta ficción clasificatoria que he tenido el descaro de inventar, el de estas dos tradiciones fictivas, la trascendental y la metafictiva, estudio el pacto ficcional, la declaratoria de ficción, tan esquiva en los *trascendentales* y tan gustosa en los *metafictivos*.

C. –Ya, Suspenso, vamos por el café.

S. –¿Y los cuatro *Anexos*? ¿No quieres saber en qué consisten?

C. –Pero sé breve, Suspenso, y no anticipes mucho.

S. –El *Anexo I* muestra un caso de fingimiento irónico del autor cervantino a propósito del retrato de la coima Maritornes del capítulo XVI de *El Quijote*. El *Anexo II* muestra que en *El Quijote*, entre tantos fingimientos, es el loco el que no finge; y el *Anexo III* es un análisis de la promesa de la Ínsula de Don Quijote a Sancho. El *Anexo IV* es una recapitulación sintética.

C. –¿Prometes terminar?

S. –No tengo que hacerlo pues ya he terminado.

C. –Vamos, pues, por el tinto.

S. –Sin tanto azúcar, Cortante.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

I
PRIMERAS PALABRAS

El hecho de que *El Quijote* es una novela donde la ficción tiene un lugar tan relevante, se debe al valor que le dio Cervantes al papel de la lectura de ficciones en la vida. Antes que cualquier otra cosa, Don Alonso Quijano es un lector, y no de memoriales, de la maquinaria de uno de tipos de ficción más leídos en los siglos XVI y XVII, los libros de caballería, "aborrecidos de tantos y alabados de muchos más" (1978: 58). Si existe don Quijote, es porque este es el resultado de las lecturas de Alonso, una especie de puesta en circulación de la ficción como modo de existencia.

Cervantes desarrolló las consecuencias de la ficción en la vida diaria de señores y aldeanos, de pícaros y curas, de aristócratas y arrieros. En aras de desmontar la maquinaria ficcional de los libros de caballería, hizo de la ficción un motor de las acciones a las que se les contesta con puños o con más ficción. Esto nos exige un acercamiento sobre qué es ficción, cómo y por qué surge el fingir, cuáles son sus consecuencias en el "mundo real" y cotidiano, y con qué apoyos teóricos realizamos estas reflexiones.

Lo primero que debo plantear es que las ficciones no son hechos exclusivos de la literatura; aunque esta es una de sus mayores fuentes, la ficción es un recurso del científico (Ferrater Mora, 1990), del simulador, del mentiroso y, en todo caso, una de las maneras con que resolvemos cantidad de aprietos en la vida cotidiana, como las sin salidas y las incompatibilidades (Perelman,1989: 314-319), en que además se ven involucrados, en no pocas ocasiones, don Quijote y sus compañeros de novela.

Como aconseja Austin, en estos momentos en que necesitamos afilar una palabra-concepto, los diccionarios son de gran ayuda. Veamos.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

II
LA PALABRA "FINGIR"

Si consultamos un diccionario corriente, de uso escolar, aparecen estas acepciones de **ficción**: "Acción de fingir. Invención poética. Ilusión de la fantasía" (Neofons: 455); si vamos a la construcción adjetiva de ficción, **ficticio**, encontramos: "Fingido o fabuloso. Aparente, convencional" (455); y si seguimos con la acción de producir ficciones, encontramos por **fingir**: "Simulación, aparentar. Dar a entender lo que no es cierto. Dar existencia real a lo que realmente no la tiene" (459). En un diccionario más sofisticado, el de María Moliner, encontramos que **ficción** viene del latín "fingo", "fingere", y que tiene tres acepciones: 1) acción de fingir o simular, es decir, cosa fingida o simulada ('Todo ese sentimiento es pura ficción'), 2) invención, cosa inventada ('Una invención [ficción] literaria'), y 3) cosa imaginada ('Una ficción de su fantasía'). Igualmente, para Moliner, **fingir** tiene dos acepciones: 1) Afectar, aparentar: dejar ver con palabras, gestos o acciones algo que no es verdad: 'fingir un desmayo', y 2) simular: representar con arte una cosa que parece real: 'con luces de colores finge paisajes fantásticos en el escenario'.

Antes de detallar los matices que ofrecen ficción, fingir y fingimiento, simular, afectar, aparentar y hasta mentir, infiero algunas consecuencias de esta pesquisa. La primera que surge, a mi modo de ver, y que quizá quienes estudian literatura suelen olvidar o dejar a un lado, es que al distinguir un diccionario escolar entre "la invención poética" y "la acción de fingir", afirma que no todas las ficciones se forman con palabras. La segunda, que procede de la anterior, es que no todas las ficciones se forman con literatura; las hay, efectivamente, que se hacen con otras cosas u objetos, además de las palabras: las ficciones teatrales. La tercera, que las ficciones son algo opuesto a lo cierto, por lo que las ilusiones, las fantasías, pueden ser denominadas ficciones. La cuarta, que creemos fundamental,

y es una consecuencia de la tercera, consiste en que, aunque las ficciones son hechas con "palabras, gestos o acciones que dejan ver algo que no es verdadero", son también ejecutorias que pretenden "representar con arte una cosa que parece real"; es decir, hay ficciones que no son simples falsedades, son modos –las más de las veces lúdicos y artísticos– de representar una cosa como si fuese real. Resumiendo la primera pesquisa, las ficciones, 1) se hacen con palabras, cosas u objetos, 2) son contrarias a la verdad, y 3) representan al mundo como si fuese real.

Esto nos conduce a dos conclusiones aún más elementales que las anteriores: por un lado, las ficciones no son de un sólo tipo, como no es lo mismo una ficción de Mario Vargas Llosa y una ficción mediante la cual un hombre simula un dolor de estómago para justificar el incumplimiento de una obligación. Y por otro lado, lo que quizá ya no es tan elemental, una definición de la ficción implica escudriñar los contextos donde juega esta palabra. Aunque este escrutinio sobrepasa los esfuerzos de esta tesis, veamos sencillamente cómo la palabra ficción esconde más de un sentido.

En las definiciones del diccionario escolar se presentan las siguientes distinciones y familiaridades. "Ficción" es una invención que generalmente reconocemos en la de corte literaria (como si un cuadro, no del fantasmagórico Bosco, sino, por ejemplo, de Velázquez, no fuese también una ficción, una ficción pictórica), y es un producto de la fantasía, una ilusión; "ficción" es, por tanto, la novela de Cervantes como las fantasías de Don Quijote. En verdad, son la novela y la fantasía ficcionales, pero ¿se les puede aplicar con igualdad los adjetivos "fingido" y "fabuloso"? No hay problema en considerar fabulosa, no sin cierta precisión, a la novela de Cervantes y a las ilusiones de Don Quijote; no obstante, creo que es incorrecto calificar de fingimientos a las ilusiones, porque quien finge tiene la intención de fingir, tal como Cervantes finge que él no es el autor de *El Quijote*. Igualmente, el diccionario escolar, además de simular y aparentar, nos presenta otra distinción, "dar a entender lo

no cierto" y "dar existencia a lo que no lo es", con lo que nos muestra que las ficciones tienen dos posibilidades: ya brindar lo no verdadero, ya crear la existencia de lo inexistente. ¿Con qué fin se da esta doble función de las ficciones? ¿Engañar? Veamos qué otras distinciones y familiaridades ofrecen estos términos según el diccionario de María Moliner.

Hacer ficciones es simular, inventar, fantasear-imaginar, lo cual desarrollaré así: de la misma manera que simular es simular cosas del mundo, inventar es crear mundos y fantasear es dejarse llevar por los mundos de la cabeza, los mundos de la ilusión. En el primer caso, el acto fictivo finge cosas del mundo; en el segundo, crea un mundo nuevo, parásito del mundo real, y cuya eficacia, de pasar por mundo, depende de la capacidad de su autor para hacerlo creíble; en el tercero, se despliega el mundo que guardan los sueños, las ilusiones que tienen en sus cabezas los hombres, generalmente productos de sus infelicidades y carencias.

Por otro lado, la acción de fingir abarca "el dejar ver lo que no es verdad" y "representar con arte una cosa que parece real". Los ejemplos que se presentan son expresión de matices que preciso, continuando con la consulta del diccionario de Moliner.

"El dejar ver lo que no es verdad" se puede afectar y/o aparentar; se afecta mostrando "un sentimiento, una actitud o una manera de ser que se tienen o no se tienen en la medida en que se muestran", como "afectar seriedad ante los alumnos", se aparenta mostrando "un sentimiento, una cualidad o una situación que en realidad no se tienen", como quien "aparenta alguien humildad". "Afectar" y "aparentar" guardan sin duda un "aire de familia" que se rompe cuando el primero juega, v. g., por "adoptar forma o apariencia de cierta cosa ('la nube afecta la forma de un león')" o cuando el segundo juega por "tener aspecto de cierta cosa ('tener el aspecto de un hombre de 50 años')". Por su lado, "simular", más cercano a "aparentar", se aleja de "afectar", porque implica "hacer parecer que existe u ocurre una cosa que no existe o no ocurre: «simula una cojera. Simula un accidente»". Pareciera, pues, que mientras se afectan

más los mismos sentimientos, "aparentar" puede estar al borde, no de ser un fingimiento, sino de ser una apariencia no programada sino producida, v. gr., por la percepción o por un cálculo tentativo. En tanto, "simular" es más cercano a implementar el fingimiento con cosas, de tal manera que alguien sin mayores tramoyas puede actuar fingiéndose humilde, pero tiene que conseguir algunos esparadrapos, pintarse algunos rojos sanguinolentos para simular un accidente. Por ello el diccionario Moliner liga "simular" a comedia, farsa, mascarada, pantomima, ardid, artificio –"industrias", diría Cervantes–. "Simular", en consecuencia, implica buscar una mayor colaboración de las cosas del mundo, como quien "con luces de colores finge un paisaje" o con unas rayas maquilladas en la cara finge senectud. De tal forma que si fingen tanto el actor como el hipócrita, el primero ante todo simula una cosa y el segundo muestra afectación, un sentimiento, una actitud contraria a la que tiene. Por esto podemos decir de alguien que finge ser una hiena, pero no que "afecta ser hiena".[1]

[1] A no ser que "hiena" juegue por una actitud o sentimiento. No obstante, en tal caso, si "hiena" juega, por ejemplo, por 'voraz', que significa 'devorador', 'hambriento', 'insaciable', 'destructor', 'violento', 'activo', etc., (Alonso, 1969: 1418), en tal caso, podríamos querer decir que ese alguien «afecta insaciabilidad o violencia». De todos modos, ¿no es muy aparatoso decir 'afecta ser hiena'?

III
EL "FINGIR" SEGÚN AUSTIN

Austin ha hecho un análisis de gran utilidad sobre el fingir en *Pretending,* de 1957-1975. Se trata del ensayo traducido al castellano con el título 'Fingir',[2] en el que se considera la complejidad de "los límites que no deben traspasarse en la conducta fingida" (p. 242). Austin, con una rica gama de casos que ilustran el acto de fingir, le discute inicialmente a Errol Bedford el tipo de límite según el cual "en el fingir, o el simular, está necesariamente involucrada la noción de un límite que no debe traspasarse; el fingimiento es siempre aislado, por así decirlo, de la realidad" (p. 233). Según Bedford, si un hombre finge estar enojado, y para esto muerde y daña la alfombra, ha ido demasiado lejos, y debemos pensar que ya no finge y "está realmente enojado". Austin alega que una conducta extrema enojada no sirve como *evidencia* de que un hombre ha dejado de fingir, porque quizá quien está verdaderamente enojado no cometa un acto tan extremado. El paso a tales extremos corresponde más al comportamiento de "un bruto sin civilizar", como cuando alguien finge ser una hiena y se lleva un pedazo de nuestra pantorrilla.

---

[2] Es necesario señalar que el traductor al español de este ensayo, Alfonso García Suárez, anota que "la palabra inglesa que hemos traducido por «fingir» es «*pretending*». Ciertamente en castellano «*pretender*» tiene un significado que hace justicia a su etimología y se acerca al de «*pretending*», pero no se sostenía en la mayoría de los contextos y he elegido la más natural «fingir»". «Pretend» tiene la acepciones «fingir» («to pretend ignorance» o «he pretends to be dead»), «aparentar», «simular», «suponer» («let's pretend that we are on an island»), «imaginarse», «dárselas» («he pretended he was a doctor») y, por supuesto, «pretender» («he din't pretend to know ir» –v. tr– y «to pretend to the throne' – v. intr. –) (Larousse: 183). En el último caso «pretender» juega por «no era mi intención saberlo» y «buscar el trono»; en el resto funciona como «*To Feing*», es decir, «fingir», «aparentar», «simular» («to feing indifferense», «to feing sleep») (296). Sin pretender que el asunto queda finiquitado, asumiremos, sin saber si «fingir» pertenece al dominio del «pretender» o viceversa, que éste, en gran medida, juega por «fingir» (excluyendo, por supuesto, el siguiente conjunto de significados: «intentar», «buscar», «pedir», «procurar», «solicitar», «desear», «pensar», «querer», etc. (Alonso, 1969: 1344) .

La inquietud por encontrar lemas sobre el fingir, que eliminen de la discusión la idea de Bedford de que quien finge no puede cometer extremos, conduce a Austin a, como siempre, extenderse mostrando "los rasgos completos de la situación en que estamos fingiendo" (p. 238), "las condiciones de un tipo muy general a las cuales debe conformarse la conducta para pasar como conducta fingida" (p. 242). Entonces plantea una condición básica que debe satisfacer quien finge: "debe hacer algo, y algo público" que realiza efectivamente "al fingir y con el fin de fingir" (p. 237). Austin se pregunta si "cuando fingimos hacer o estar haciendo una acción física nos está universalmente impedido el realizar efectivamente esa acción misma" (p. 238). Para desarrollar esto, pasa a realizar su operación con las palabras, en este caso a la palabra *pretendin*.

A partir de la etimología de la palabra latina *prae-tendere*, Austin señala que la acción de pretender, es decir, según nuestra búsqueda, fingir, implica realizar una actividad **y** delante de otra **x** con el fin de que **y** proteja, oculte o disfrace a **x**. El análisis de estas actividades, de sus relaciones, conlleva a realizar dos tipos de operaciones contrastantes, ya sea el contraste en términos de realidad; ya sea, en términos de genuinidad. En el primer caso, nos preguntamos qué es lo que realmente hace el fingidor embaucador, ¿hace **x**?, o ¿realiza realmente la actividad **y** con todas sus motivaciones, pormenores y consecuencias? En el segundo, nos preguntamos qué tan genuina es la conducta simulada y, sobre todo, cuándo se exige y cuándo no dicha genuinidad.

Bajo el primer contraste, observamos que al fingir se presenta la **conducta fingida** (**CF**), el acto público que se lleva a cabo al fingir, la **realidad-disimulada** (**RD**), aquello enmascarado y, además, con más exactitud, una **conducta-real-disimulada** (**CRd**). Vale decir que al realizar un acto público de agradecimiento, y lo manifiesto con palabras de gratitud, si finjo, disimulo una determinada realidad (la rabia que me produce el otro, el deseo de hacerle creer que es capital para mí, o quizá que le acabo de robar su pluma, etc.), es

decir, disimulo con más detalle, una emoción, un sentimiento o una actitud que no son precisamente las que constituyen el agradecimiento "genuino".

El énfasis en el contraste entre la conducta real y la no real, cuando se hace un acto que finge, conduce a Austin a ver este acto en términos de conductas genuinas. De aquí se desprende que la realidad pública mediante la cual se comete el acto de fingir, se compone de una **mera-conducta-fingida** (**DFm**), independiente de su motivación; y de una **conducta-genuina-simulada** (**CGs**), a la que (**DFm**) pretende, intenta parecerse, la cual puede relacionarse con una **genuinidad**[3]**-simulada** (**Gs**). Esta se refiere a que, cuando se finge una conducta, se realiza lo más genuinamente posible que se pueda, pero no siempre se puede exigir al fingidor que produzca una acción genuina en términos absolutos. Vale decir que cuando se trata de una **CGs** en la que pesa la 'motivación', como en "fingir estar agradecido", se le puede exigir una fuerte relación con **Gs**; en cambio, cuando se trata de una "**CGs** [que] es algo más puramente «físico», como «serrar (sic) una muchacha al medio», la **Gs**, si es que la hay, no es exigida" (p. 239). Según esto, la calificación de genuinidad implica, en la práctica, dejar a un lado y en suspenso las motivaciones, y concentrarnos en el andamiaje de los fingimientos cuyas descripciones son físicas.

No se trata, pues, de oponer "real" a "fingido" para trazar un límite que nos diga claramente qué es fingido y qué no. Primero, porque el fingidor de un sentimiento o motivación tiene que hacer los gestos, los comportamientos, las palabras, etc., correspondientes a la **CF**. En efecto, sólo obtendrá éxito quien finge un sentimiento, cumpliendo una serie de requerimientos públicos, que se perciben de manera inmediata y clara por los otros. Segundo, porque para fingir, ya no sentimientos o motivaciones sino actos físicos, como el mago que finge 'serrar

[3] Con respecto a «genuinidad» dice Austin: "me veo obligado a emplear esta horrible palabra porque deseo usar en el segundo contraste un término distinto de «real», que he reservado para el primer contraste" (p. 239). Creo que se usa «genuino» en el sentido en que decimos de una joya de oro falsa que "no es genuina" y no, que "es irreal".

una muchacha' o el actor que finge un personaje que mata a mamá, se requiere de un fingidor que acomode las cosas de tal forma que la aserrada o el crimen parezcan reales, pero de ninguna forma pueden ser sus actos reales, vale decir, son actos como de un ilusionista, un fingidor cuyas ficciones requieren de **trucos**. Tercero, porque al evaluar una motivación o un acto no sólo se usa el evaluador real-no/real, se pueden usar otros, entre los cuales Austin resalta genuino-no/genuino. El aserramiento de una muchacha no debe ser genuino, el fingimiento de alguien como hiena no debe ser tan genuino como para desgarrarme la pierna o irse a vivir por las planicies y las montañas, porque, como pasa con ciertos locos, ya no estará fingiendo sino siendo un loco que se cree una hiena. Incluso, agregaría, extrapolando otro evaluador presentado en *Hacer cosas con palabras*, serio-no/serio, que, al fingir, nos podríamos preguntar cuál es la acción que realiza con seriedad. Si la actividad **y** protege a **x**, podemos afirmar que la primera, aunque explícita, no es seria y además es trivial, mientras la segunda, aunque escondida, es seria e importante.[4]

Austin ha presentado dos bloques de fingimientos: los que esconden una conducta-motivación (el agradecido que esconde odio o temor) y los que se componen de dos actividades, que permiten ser descritas en términos físicos, de las cuales una esconde otra (como el señor que limpia las ventanas, pero en verdad toma nota de las cosas de valor). Los primeros bloques no facilitan decidir con certeza si la **CFm** coincide exactamente con **CGs**, "porque en muchísimos casos **CGs** tiende a ser descrita, y puede que sólo sea describible, en términos que ya introducen la **Gs** que la subraya; así, cuando alguien «finge estar enojado», la **CGs** será «conducta enojada» o «la conducta de un hombre enojado», una descripción que puede sostenerse que ya significa el que las acciones son hechas «bajo enojo»"

[4] Infiero que es factible que en las ficciones lo que es importante, se esconde, protege u oculta; mientras lo que se ve, nota y manifiesta, es irrelevante; pero cuando lo que se nota no es irrelevante, estaremos más ante una ficción artística que ante un fingimiento. Que no se quiera proteger o enmascarar del todo a **x**, sino más bien medio mostrarla y medio ocultarla, es una de las magias de la ficción cervantina.

(p. 240). Los segundos bloques, al facilitar descripciones en términos puramente físicos de la **CGs**, permiten decidir con seguridad sobre la coincidencia entre **CFs** y la **Gs**.

A partir de esto se presentan tres reglas para algunos fingimientos. Una, *la regla de no coincidencia*, la cual afirma que la realización pública efectiva llevada a cabo al fingir (el aserramiento de la muchacha del mago), (**CF**), no debe coincidir con la conducta genuina (de aserrar efectivamente la muchacha), (**CG**), aunque claro, pretenda y deba parecérsele. Dos, la más general, *la regla del disfrazamiento*, afirma que "la esencia de la situación al fingir [...] es que mi conducta pública (debe ser no-genuina) pretenda disfrazar cierta realidad, frecuentemente cierta conducta real" (p. 241). No se trata, de tal manera, de que el mago que finge aserrar a la muchacha, hace algo no genuino, sino que oculta la conducta real, v. g., los trucos. Por tal motivo, la conducta fingida no debe coincidir con la conducta real de aserrar a la muchacha ni con su contraria, la conducta de no aserrarla. Y como consecuencia de esta regla dos tenemos la regla tres, *la regla de la detención o frenada necesaria*; el fingido acto de aserramiento de la muchacha debe detenerse a un paso de ser idéntico al del genuino aserramiento de una muchacha.[5]

Reacomodando la segunda regla, por su categoría de general, en el primer lugar, podemos presentar estas reglas así:

1. La **CF** no debe coincidir **CRs** ni con el contrario de esta **no-CRs**.

2. La **CFm** no debe coincidir con la **CGs** (el aserramiento de la muchacha no puede coincidir con el aserramiento de la muchacha).

3. La **CF** debe detenerse a un paso de ser idéntica a **CGs**, en cuando = **no-CRs.** (Es decir: **Gs** equivale o involucra a **no-CRs**, o **CGs** involucra a **no-CRd**).

[5] «Un fingimiento no debe ser meramente parecido, sino *distintivamente* parecido al elemento genuino simulado» (p. 247).

A esto se suma un criterio relativo a la expresión. Parece que cuando las situaciones en las que la **CFm** no coincide con la **CGs**, son preferiblemente señaladas por las expresiones "Fingir A-ar (er-ir)", mientras las situaciones en las que la **CF** no coincide con la **CRs**, son señaladas por las expresiones "fingir estar a-ando (-iendo)". Vale decir, si unos niños «fingen jugar ajedrez», lo hacen quizá porque no lo saben jugar, pero si «fingen estar jugando ajedrez», lo ignoren o no, es muy posible que se deba a que planean hacer travesuras. En el primer caso, nos acercamos al simple simulacro, como cuando se hacen algunos elementos de una acción que no se quieren hacer,[6] y se deben hacer ("limpiar los vidrios"), o los de una acción que sí se quiere hacer, pero no se puede, por inmadurez, falta de saber ("jugar ajedrez"), etc.; en el segundo caso, se presenta una acción que esconde una distinta, que encubre un procedimiento más profundo.

El estudio de Austin, finalmente, afina más la situación del fingir y plantea que fingir no se debe confundir con otras acciones:

-Fingir no es imitar. Aunque fingir implica imitaciones, también implica procesos de disimulación y disfrazamiento, por lo que exige del fingidor "*permanecer en la escena* oculto bajo el fingimiento" (p. 243). De aquí se sigue que representar un papel, ensayar y parodiar, no son fingimientos.[7]

-Fingir es hacer creer que alguien, personalmente, hace **y** mientras realiza efectivamente **x**; es ocultar lo que realmente está haciendo con otro hacer. Esto es, de todas maneras enmascarar la verdadera intención.

-En el fingir se desorienta en lo relativo a un hecho contemporáneo, mediante una conducta contemporánea **y**. El fingidor debe estar presente. Personalmente con una conducta actual

[6] ¿Podríamos llamar a este caso, remedo?

[7] Por esto, veremos, batalla Henry James. En cambio, en su contra están los novelistas que hacen metaficción: ejercicios literarios de ficción sobre la ficción. Creo que la razón la tienen los segundos, y que, además, este es un mandato para toda ficción literaria. Porque mientras lo primero es más una norma –acaso un poco moral-, lo segundo es una disponibilidad de la ficción misma. (Ver *Ensayos XIII, XIV, XV*).

produce la doble acción de orientar tanto hacia **y** como desorientar con respecto a **x**.

-Todo fingir tiene un elemento de emergencia, por lo que un fingimiento demasiado elaborado, con maquillaje y vestimentas de actor, es más un caso de suplantación, impostura o disfraz. Los fingimientos deben ser demasiado prolongados; si el fingimiento carece de urgencia es "preferible hablar de tomadura de pelo o afectación o de una pose" (p. 245).[8]

-No todo engañar es fingir. El engaño es tan rico que encuentra muchos más mecanismos de desorientar, camuflar, disfrazar, ocultar, que los de las ficciones.

-Fingimiento es semejante a «pretexto», en tanto éste puede que no sea una razón genuina o una razón real.

En conclusión, Austin propone un análisis del fingir gobernado por la idea de que es un acto que enmascara otro. Al fingir no estamos haciendo realmente o genuinamente lo que hacemos, porque simultáneamente hacemos otra cosa, que es lo que efectivamente buscamos realizar. Por tanto, *fingir es un tipo de engaño*, en el que se oculta lo que verdaderamente estamos realizando, al igual que protegemos las intenciones que efectivamente tenemos en ciernes, en el contexto, de una determinada urgencia y de una actualidad apremiante. Finalmente, Austin insiste en que fingir pone en marcha la variedad y formas "de *no hacer exactamente* las cosas" (p. 247).

En el ensayo de Austin sobre el "fingir", creo que se lidera la idea de la ficción como acto no lúdico, ya que excluye radicalmente una serie de actos de fingimiento que expresan el juego de las simulaciones, aunque en algún momento expresa, como ya se dijo, que si dejamos a un lado la precisión, "fingir" podría cubrir, la pose, el ensayar, el hacer un papel, actividades que no tienen del todo la intención de engañar.

[8] Estas palabras y las siguientes son de gran relevancia para nuestro trabajo en *El Quijote:* "No obstante, estos matices, probablemente es bastante legítimo, en estos días, extender 'fingir' de manera que cubra la mayoría de estos casos si no nos preocupa la precisión" (p. 245).

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

IV
LA FICCIÓN FINGIMIENTO DE J. SEARLE

En el ensayo que hemos reseñado, Austin está preocupado por las situaciones del fingir, por precisarlas de tal forma que no se confundan con otras situaciones donde no hacemos exactamente las cosas. Por su lado Searle, en el ensayo *The logical status of fictional discourse* (1979), concentra su trabajo en precisar el estatuto "lógico", el tipo de operaciones que hacemos en el discurso de la ficción.

Searle parte de una distinción radical entre literatura y ficción, es decir, discurso de ficción y discurso literario. Esta se basa en un principio-guía consistente en que, mientras que el texto de ficción lo es por sí mismo, la actitud del lector es la que hace de un texto literario o no. Y aunque el lector no podría leer cualquier texto como le viene en gana, Searle calcula que es decisión de éste asumir una obra como literaria, mientras que es decisión del autor que una obra sea de ficción. Claro que, de los ejemplos que da, se desprende una especie de determinación compartida entre el discurso y la actitud del lector. *A sangre fría*, por la búsqueda de Capote de una reconstrucción, tal cual sucedieron unos espantosos crímenes en serie en los años 60, es más literatura que ficción; las obras de los historiadores, Tucydides o Gibson, son más literatura, y así han sido recogidas por la historia de la literatura. Leer *Las sagradas escrituras* como ficción o como literatura, implica escoger entre un texto teológicamente neutro o supremamente tendencioso.[9]

[9] Esto explica a los filósofos literatos: Russell, Sartre, Nietzsche; igualmente, explica porque Freud recibió el premio Goethe, por escritor-literato, y no por creador de ficciones, así con los años, algunos de sus conceptos lo parezcan. Igualmente, *Mémoires d'Hadrien,* por el esfuerzo de reconstrucción histórica de Yourcenar, que la lleva a afirmar que sólo ha inventado dos hechos, es en una primera mirada más un trabajo de literatura que de ficción (Gómez, 1992: 28 y ss.). Por ello, cuando la literatura inventa demasiado, digamos sobre mundos inexistentes o por existir, tomando como base el lugar y tiempo a donde y cuando pueden conducir los desarrollos tecnológicos, llamamos a este tipo de obras "ciencia ficción". Sobre este tema haremos aclaraciones cuando expongamos el tema de las convenciones literarias. (Ver *Ensayo XIII*).

El análisis de la ficción lo desarrolla Searle a partir de los compromisos del autor de ficción con el mundo, entendiendo por mundo aquel en el cual el autor habita y realiza su diario vivir, con su inmediatez y lejanías, con sus especificaciones históricas, espaciales, climáticas, etc. En tal sentido, un autor no se compromete seriamente con lo que está diciendo. Si en su novela, lo que juega por el peso que tiene el tipo de texto en el que hace afirmaciones, asevera que llueve afuera, esto no lo compromete con que llueva afuera, si dice "amanecí con un fuerte dolor de cabeza", esto no lo compromete con que haya amanecido, tenga dolor de cabeza, ni con que esto suceda al amanecer.

En este sentido es que la ficción no es seria. No quiere Searle decir que no es importante para quien la hace o para quien requiere su dosis diaria de novela; lo que afirma es una manera –quizá no del todo exitosa– de dar a entender que ante el discurso de ficción no se compromete el autor, y por tanto tampoco debe el lector comprometerse con la verdad de lo que se afirma en una ficción. Ahora, esto no quiere decir que no se tomen literalmente las palabras, como en el discurso figurado, en el que estamos obligados a leer seriamente y de manera no literal. Por el contrario, cuando se nos dice "en un lugar de la mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor" (p. 69), que llamaremos **expresión 1 (E1)**, podemos leer lo más literalmente posible, pero no creyendo que efectivamente este hidalgo existió y es propietario de tales cosas y vive de una determinada manera. En conclusión, aunque la ficción es una cosa muy seria, dicha seriedad no consiste en creer las aseveraciones de los cuentos y novelas. Don Alonso –Don Quijote, precisamente, es el tipo de lector de ficciones que se las toma en serio–, cree en el compromiso de verdad de las descripciones y afirmaciones de los libros de caballería. Pero esto no quiere decir que se trata de suspender mi incredulidad; por el contrario, dice Searle, "mis antenas de incredulidad son mucho más agudas para

Dostoievski de lo que son para el diario de San Francisco [...]". La ficción no está hecha para poner en cuestión nuestras antenas de incredulidad,[10] su estatuto consiste en hacer una serie de actos, afirmaciones, promesas, consejos, etc., los cuales sé que no son verdaderos en el sentido constatativo, pero tampoco son mentiras (Torrente Ballester, 1975: 42).

A este saber que cuando leo "en un lugar de la mancha", no leo un compromiso con la verdad –aunque sí con lo que parece verdad, lo verosímil–, pero tampoco una mentira, a esto es a lo que Searle no encuentra otras palabras para calificar, tan particular relación, que las de "no-seria".[11]

¿Cómo se produce un discurso que tiene por efecto no decirnos la verdad pero tampoco mentirnos? Sabemos que cuando un hablante hace una aserción, se compromete con la verdad de la proposición que expresa (*regla esencial*), está en posición de darnos evidencias o razones de la verdad de esta proposición (*reglas preparatorias*) o "regla de argumentación" (Gabriel, 1994: 63), que ésta no es obvia en el contexto de la enunciación y que el hablante se compromete en que cree en la verdad de la proposición expresada (*regla de sinceridad*). Pues bien, las aserciones del discurso de la ficción no cumplen estas reglas (y esto no quiere decir que no cumplan otras...), lo cual no quiere decir que la aserción sea un acto ilocucionario diferente, porque para Searle las palabras en las obras de ficción conservan sus significados corrientes.

Ahora bien, si el discurso de la ficción no dice la verdad, ni miente y, además, no implica el caso de unas palabras cuyos significados son de uso específico de la ficción, ¿qué realiza? Para Searle la ficción, en su ensayo sobre la ficción, "está simu-

[10] Aunque la *ficción metafictiva* la requiere, como veremos en el *Ensayo XV*.

[11] Hay que buscar de aquí en adelante cuál es el tipo de compromiso que exige el discurso de la ficción, de tal manera que aunque no da fe de la verdad del mundo circundante, y dice lo que dice, no se trata de cualquier decir. Esto nos lleva a la misma estética cervantina, quien pensaba que las ficciones no deberían ser tan increíbles como las caballerescas, y que de alguna forma deberían ser convincentes. La confusión de don Alonso-Quijote, no es solo entre libro y vida, sino también entre ficción y mentira, porque a pesar de que las ficciones no son mentiras, las ficciones mentirosas son maquinarias a desmontar, no como ficciones sino como mentiras.

lando, aparentando, fingiendo, se podría decir, hacer una aserción, o actuando como si ella estuviera haciendo una aserción, o imitando la realización de una aserción" [...] Por tanto, "el autor del trabajo de ficción simula realizar una serie de actos ilocucionarios generalmente de tipo asertivo".

El "simular" de la ficción no implica engaño, es decir, no es un fingir en el sentido de Austin, antes especificado. Por el contrario, el "simular" de la ficción es un juego, como cuando finjo ser una hiena en un juego, y no simulo para engañar sino con la intención de hacer como si fuese tal cosa. La ficción es pues una seudorrealización. Relevante es para Searle la intención de engañar o aparentar algo para seudorrealizar aserciones, declaraciones, promesas; las intenciones del autor son el motor de la ficción.[12] Hipótesis tan rebatida por los textistas puros (pelea que no haremos en esta ocasión) olvidan que sin ciertas intenciones no hay novela, poema o drama. No es que todas las intenciones del autor expliquen un texto, es que la intención de hacer una novela, o un cuento, traza una línea distintiva con respecto a las simulaciones que engañan. Al

[12] Tanto la complejidad del discurso de ficción, como el componente textual sobre el autor y el lector (Iser, 1987: 43), nos dieron una subvaloración del papel de las intenciones del autor en la obra literaria. La invención de una especie de consueta divino, la capacidad del texto de ficción de provocar cosas distintas y opuestas a las que se propone el autor, vale decir, la tendencia autofágica de las pretensiones de los autores literarios (v. g., las de Cervantes relativas a que *El Quijote* eliminara, acabara con los libros de caballería –si es que no está fingiendo hacer esto– y que condujo a lo tan bellamente dicho por Borges: "El *Quijote* es menos un antídoto de esas ficciones [caballerescas] que una secreta despedida nostálgica" (1976: 505)), crearon esta desconfianza en las intenciones del autor. Por su lado, la capacidad del texto de producir sus propias consecuencias, que hacen a la literatura siempre vital y novedosa, nos llevaron a pensar más en las provocaciones del texto que en las de su autor. No obstante, si todas las intenciones de un autor no tienen lugar, hay un cuerpo de éstas que se sostiene. Cuando el hombre que hizo el famoso *Quijote* apócrifo, no dudaba que estaba atacando al autor de éste, y Cervantes así lo sintió, asumió e, incluso, acogió para acelerar y terminar su *Segunda parte*. El asunto es que si no todas las intenciones son exitosas, hay unas que tienen que conservar la fuerza de su presencia e iniciativa. Cervantes sabía que estaba haciendo una narrativa distinta en la que, por ejemplo, buscaba que no se confundiese ficción y mentira, con lo que critica a las ficciones mentirosas y homenajea su capacidad de atrapar a los lectores. Las intenciones no son un despliegue del dominio absoluto de autor, pero precisamente son el medio que tenemos de enterarnos que algún control tiene, y que, aunque el rostro del autor se desdibuja o lo desconocemos, parte de este se nos presenta como una manera de proponerse y participar en las expectativas del lector.

contrario de lo que se cree, Searle plantea que parte del estatuto de la ficción es presentar claramente, sin ocultamientos, quizá con una conciencia, que se está elaborando ficción.[13] El autor de novela o cuento juega con claridad a que no hace "historia", descripción fehaciente, testimonio absoluto. Nos presenta, de tal manera, sus intenciones concernientes a que no está diciendo verdades ni mentiras, sino ficciones. Recordando alguno de los ejemplos de Austin, si sabemos que un niño no sabe jugar ajedrez, y está fingiendo jugar, sea por el goce mismo de jugar, sea para ocultar otra actividad, el niño no oculta entre otras (identificarse con los que sí saben jugar, ser grande, etc.) sus intenciones de fingir jugar ajedrez. El niño simula jugar ajedrez con un objetivo determinado. A este simular sin engaño, Searle le apuesta su concepción de una ficción-simulación que muestra sus tramas, tramoyas y subterfugios, a la manera de, ya lo dijimos, "con luces de colores se finge un paisaje en el escenario".

A continuación, Searle se pregunta en primer lugar qué es lo que hace posible esta forma de ficción-simulación. El discurso de la ficción funciona a partir de un rompimiento. El conjunto de "reglas que correlacionan palabras (u oraciones) con el mundo", de orden vertical, es roto por "un conjunto de convenciones extralingüísticas no semánticas", de orden horizontal. Este rompimiento es una acción más precisa si se piensa como una suspensión: la ficción suspende las correlaciones entre las palabras y el mundo. El trabajo de la ficción suspende estas correlaciones y produce las simulaciones ilocucionarias del caso, que son algo así como parásitos ilocucionarios que permite usar literalmente palabras sin comprometerse con estas.

En segundo lugar, Searle se pregunta "con cuáles mecanismos se invocan las convenciones horizontales" y "cómo se realizan los actos ilocucionarios simulados". La simulación de una acción implica que las acciones están compuestas de subacciones, y las acciones complejas de pequeñas acciones. La acción de golpear a

[13] Cuestión que nunca como aquí amerita decirse, Cervantes ejecutó con despliegue y juguetón descaro; sin duda siempre nos está recordando que estamos en la lectura de una novela, de una obra de ficción (Gilman, 1993).

alguien se compone de movimientos de brazos y manos; simular golpear implica realizar estas subacciones, pero no golpear efectivamente; asimismo, los niños de Austin que simulan jugar ajedrez realizan la acción de estar a un lado del tablero, mueven las fichas, sacan algunas fichas de su opositor, etc. De la misma manera la ficción realiza la acción de la enunciación y simula el acto ilocucionario. Por ejemplo, en el discurso de primera persona no sólo se fingen aseveraciones sino ser una persona. Es el caso del anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*: al decir "Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas que a mí llaman Lázaro Tormes, hijo de Tomé González y de Antonia Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes" está haciendo como si fuese Lázaro de Tormes.[14] De la misma manera, una obra de teatro presenta una guía de cómo se deben simular las acciones, es una receta de simulaciones. Pero esto es asunto de otro análisis.

El hecho de que las ficciones simulen aserciones, voces y referencias no quiere decir que no presenten referencias reales. En **E1** la referencia a la Mancha, como en la cita anterior del *Lazarillo*, las referencias a Salamanca y a Tormes son ciertas; en cambio, en *El señor de los anillos* (Tolkien) toda la geografía de la novela es ficticia. Además una novela puede estar construida con aserciones genuinas, como cuando en el último capítulo de *El Quijote* el narrador afirma que, una vez Alonso Quijano ha hecho el testamento y la sobrina, el ama y Sancho comen, brindan y se regocijan, "el heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto". Por tales motivos Searle distingue entre una obra de ficción y el discurso de la ficción: "una obra de ficción no necesita consistir, y en general no consistirá, enteramente de discurso de ficción".

Según una obra de ficción suspenda o no, del todo o no, los compromisos palabras-mundo, es posible pensar los géneros novelescos naturalistas, surrealistas, ciencia ficción, cuentos de

[14] El relato en primera persona es uno de los secretos de la novela picaresca. Quizá su desparpajo proceda, siguiendo a Searle, de su intención de no simular, de actuar sin tapujos e industrias, aunque todo esto es también un artificio convencional.

hadas, etc. Una obra que introduzca compromisos no ficcionales, es factible que juegue por naturalista, realista.[15] Será la consistencia, la coherencia y la constancia, con las cuales un autor reformula las convenciones horizontales, las que permitirán a un lector leer ciencia ficción cuando se le presente ciencia ficción, según una especie de contrato entre el lector y el autor. Y la coherencia es toda la ontología de los personajes y hechos de ficción.

La aparición de los personajes y sus eventos en las ficciones es la particular forma de existencia de éstas. Por ello, si las aserciones de la ficción no se comprometen con el mundo, en el sentido estipulado, las aserciones sobre la ficción y sus personajes son serias y verificables. Decir que Don Quijote y su escudero creyeron efectivamente en hacer un vuelo espacial con Clavileño (I.41: 344-355), es una aserción comprobable, sin ser cervantista y ni siquiera agudo quijotista.

Searle nos entrega un estatuto de la ficción que la distingue de los discursos serios, pero sin tomar el rumbo que la iguala a la mentira. Relaciona esencialmente el trabajo de la ficción con la simulación como una forma de cuasi realización, una manera de aprovechar parasitariamente subacciones de acción compleja, de imitar, de hacer *como si* (Gómez, 1993: 30), a la manera de como crea el *Homo ludens*.[16] Escribir una ficción es realizar efectivamente la subacción de enunciar, mediante la escritura o la pronunciación, pero creando, mediante las convenciones horizontales, una amplia gama de actos ilocucionarios simulados.

---

[15] En el caso de la literatura realista se trata de una ficción que finge no fingir; esta es la estrategia del realismo y de los autores de la *tradición trascendental* que veremos en el último *Ensayo*.

[16] En *Homo Ludens* (del cual Germán Colmenares dijo que era el libro que todo historiador quisiera escribir), Huizinga planteó al juego como una actividad llena de sentido y de función social, es decir, sobre cómo "la cultura misma ofrece carácter de juego"; presentó las siguientes características: en primer lugar, es libre, es desinteresado ("se halla fuera del proceso de la satisfacción directa de las necesidades y deseos, y hasta interrumpe este proceso"), "se realiza aparte de la vida corriente por su lugar y su duración", es repetible, crea su propio orden, posee una tensión, es decir, un grado de incertidumbre y azar. Por su capacidad de separarse de la vida y el ambiente de la vida cotidiana, consiste el juego en una abstracción con su espacio, tiempo y ambientes propios. Finalmente, conlleva "el rasgo esencial" de la conciencia; todos los jugadores tienen la conciencia de que el juego es como si (1987: 11-42).

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

V
LA FICCIÓN Y LA MENTIRA

Es una costumbre entender mentira por ficción, apreciar que quien está fingiendo, miente. Combate esta costumbre Vargas Llosa en un ensayo, al que acudiremos más adelante, rescatando *La verdad de las mentiras* (1990), es decir, 'la verdad de las ficciones';[17] la combate Henry James, quien casi considera que es una blasfemia considerar a una ficción como un fingimiento. Porque el escritor de ficciones es un mentiroso a medias, o como dice Jean Cocteau "el poeta es un mentiroso que siempre dice la verdad". Muchos fingimientos suelen entenderse como mentiras. Así, al niño que me está fingiendo que no se comió la torta, yo no sé con facilidad si me finge o me miente, o las dos cosas. La misma duquesa trata familiarmente de fingir y mentir cuando le recrimina a Sancho la cadena de embustes y engaños que le hace a Don Quijote para reparar el incumplimiento de lo que podemos llamar «La misión Dulcinea» (cuyo momento más inquietante es el capítulo X de la segunda parte, a partir del cual Don Quijote, como cualquier Segismundo de Polonia, dirá: "Todo es artificio y traza…" (II. 16)). Así se lo dice la duquesa a Sancho:

> Ahora que estamos solos, y que aquí no nos oye nadie, querría yo que el señor gobernador me absolviese ciertas dudas que tengo, nacidas de la historia que del gran don Quijote anda ya impresa; una de las cuales dudas es que, pues el buen Sancho nunca vio a Dulcinea, digo, a Dulcinea del Toboso, ni le llevó la carta del señor don Quijote, porque se quedó en el libro de memoria en Sierra Morena, **cómo se atrevió a fingir la respuesta, y aquello de que la halló ahechando trigo, siendo todo burla y mentira**, y tan en daño de la sin par

[17] Al respecto, de esta familiaridad de la ficción con la mentira y la verdad, dijo Anatole France: "la mentira, la literatura, es lo que distingue al hombre de la bestia" (Citado en Gómez, 1992: 180); y Lichtenberg incluso se lamentó de que la verdad se debiera a las ficciones: "Es bastante lamentable que, hoy en día, la verdad deba encomendar su causa a las obras de ficción, novelas y fábulas" (p. 235).

> Dulcinea, y todas que no vienen bien con la calidad y fidelidad de los buenos escuderos (II.33, la negrilla es nuestra).

En estas palabras, que son ellas también una burla y un fingir que engañan al malicioso y sandio Sancho (y entretienen a los duques), está la propuesta y exigencia de Searle de distinguir entre mentira y ficción, y aproximarnos a su rotunda afirmación: "la ficción es más refinada" que la mentira.

En el lenguaje ordinario fingir y mentir son intercambiables, aunque quizá fingir implica mentir no sólo con actos verbales. Pero, por supuesto, no son lo mismo. El punto de contacto, lo que hace familiares a estas dos actividades, es sin lugar a dudas el *engaño*. Empero, se podría decir que hay engaños y engaños. Una cosa es que mi hijo se comió la torta de la lonchera del día siguiente, y al preguntarle por ella me diga: "yo no sé" o, si es más chico, "yo no me la comí", y otra es que lo pille comiéndosela y actúe como si no se la estuviera comiendo. En el primer caso miente; en el segundo, finge.[18] Es posible que primero mienta y luego finja, o viceversa; o que el mentir haga parte de su fingimiento, o viceversa; o que un engaño resulte más eficaz si se colaboran la mentira y la ficción. Estas ideas nos son de utilidad porque hay situaciones en *El Quijote* (que serán parte de un trabajo futuro) como la sarta de mentiras que explican cómo Dulcinea vio y recibió la carta de Don Quijote (I. 31), el famoso y ridículo pleito del yelmo de Mambrino (I. 44-45) y el decisivo encantamiento verbal con que Sancho se "inventa" a Dulcinea (II. 10), situaciones en que uno no sabe si se miente y / o finge, o se practican ambas actividades. Precisemos algunas características de la mentira, apoyándonos en los primeros capítulos del análisis del profesor Gómez sobre la mentira (1992), que definen y presentan facetas de ésta, a partir de los

[18] Por otro lado, no dudo en decir que mi chico miente si se ha comido la torta y afirma que no se la comió, pero si tiene que comer una torta, digamos de acelgas con ajo, y hace como si se la comiese, y en vez de esto la tira a la basura, ¿diría que miente comerse la torta o que finge comerla? ¿Para los casos en que se quiere hacer una cosa que no se debe, funciona más mentir? ¿Y para aquellos casos en que se quiere hacer una cosa y realmente no se hace, funcionaría más fingir?

aportes de filósofos del lenguaje (Austin, Grice, Searle, Moore, etc.) y de la teoría de la Argumentación (Perelman).

La idea común de que la mentira es lo contrario a la verdad y a lo que se piensa, se precisa con la descripción de tres elementos que hace Tomás de Aquino. Una afirmación es mentirosa si, sintetizando, 1) es contraria a lo que quien afirma cree que es verdad; si además 2) tiene la intención de decir algo contrario a lo que cree que es verdad; y si 3) lo dice con la intención de engañar a su interlocutor. Por tanto, la mentira es un problema no tanto de la verdad como de las afirmaciones, "es una patología de la afirmación" (1992: 4).

¿Por qué es una patología? Porque toda afirmación implica pragmáticamente la creencia en lo afirmado por parte de quien la pronuncia. Quien miente da a entender, hace creer lo que no cree; realiza un abuso de la necesaria implicación pragmática que juega en toda afirmación. Esto conduce al tercer tipo de condiciones que rigen los actos lingüísticos (Austin, 1990), las condiciones gama (Γ), que implican pragmáticamente, por quien los usa, pensamientos, sentimientos o intenciones. Desde esta perspectiva, el incumplimiento, el no tener en cuenta las condiciones Γ, como sucede en la mentira, no anula el acto, lo hace insincero.

La mentira es, pues, "un acto lingüístico donde el agente *da a entender* creencias, pensamientos, sentimientos, intenciones que de hecho no tiene y *con la intención de dar a entender que se tienen*" (Gómez, 1992: 6). Pero si sólo fuera esto, sería una mentira sin dientes. Además, la mentira es "un acto ilocucionario insincero que *intenta esencialmente* producir un *efecto perlocucionario* (el de ser creído, el engaño)" (p. 10).

Una manera complementaria de analizar la mentira, en la perspectiva de un enfoque normativo, es mediante "la lógica de la conversación" de Grice (Gómez, 1992: 11-22), para quien la conversación está regida por el principio de colaboración (P.C.)[19]

[19] "Haga usted su contribución a la conversación tal como lo exige, en el estadio en que tenga lugar, el propósito o la dirección del intercambio (hablado o escrito) que usted sostenga" (Grice, 1991: 516).

y por las máximas de la conversación.[20] Las máximas se pueden violar deliberadamente. Si la violación se hace deliberadamente, bajo el P.C., se genera un subentendido que Grice denomina *implicatura*; si se violan con el propósito de engañar se produce, entre otros asaltos o abusos, la mentira. Gómez Giraldo ilustra de la siguiente manera: la violación de las máximas de cantidad conduce a un tipo de mentira, que son realmente mentiras entre comillas, porque no pretenden engañar: la "mentira" que dice menos de la información requerida, la *mentira por omisión* (cuyo extremo es el *secreto*),[21] y las figuras que dicen demasiado poco, la lítote, y las que dicen hasta la exageración, la hipérbole. En cambio, la violación de las máximas de cualidad producen tanto una mentira neta, la *mentira por comisión*, como mentiras materiales que no lo son formalmente: la metáfora, la ironía, la paradoja, etc. A su turno, violar la máxima de pertinencia produce el caso paradójico de *la mentira que se hace diciendo la verdad*, como cuando se informa una buena cualidad de alguien, de todos conocida, obvia, tan conocida que no hay que informarla, y cuya información da precisamente a entender que esa persona no posee dicha calidad (pp. 14-15). Finalmente, la violación de las máximas de modo produce las *mentiras del estafador*, como la de quien puso un clasificado

---

[20] Las máximas son:

A. **Máximas de la cantidad**: a. Haz tu contribución tan informativa como se requiera para los propósitos del intercambio. b. **No** hagas tu contribución **más** informativa de lo requerido.

B. **Máximas de la cualidad**: a. **No** digas lo que creas falso. b. **No** digas aquello de lo que careces de prueba.

C. **Máximas de la relación**: sé pertinente.

D. **Máximas de la modalidad**: a. Evita la oscuridad de la expresión. b. evita la ambigüedad. c. Sé breve. d. Sé ordenado (Gómez, 1992: 12).

[21] Hay un caso en que podría decir que callar es mentir, como afirma el escritor checo Jaroslav Seifert, premio nobel 1984, "si un escritor permanece silencioso está mintiendo" (Monterroso, 1986: 139). Ante situaciones sociales políticas intolerables (v.g., el fascismo, la corrupción, etc.), y a sabiendas de lo que encarna y representa un escritor, es de esperar que no se silencie. Se pone en juego aquí una exigencia ética y política que es de esperar, compromete a los escritores. El silencio también es un resultado de la dificultad de elegir ante una incompatibilidad: "A veces «el que calla otorga» o «no dice nada», para no delatar algún secreto (en ese caso *habla* con restricción mental), pero con frecuencia el silente se calla para «evitar tomar una decisión relativa a una incompatibilidad» (Perelman citado en Gómez, 1992: 60).

para vender una máquina de coser por 500 pesos y a vuelta de correo enviaba una aguja.

Los tropos son, pues, mentiras materiales que intentan, pretenden o simulan decir lo falso, pero sin la intención de engañar: "La *ironía* dice lo contrario de lo que se dice, la *lítote* dice menos, la *hipérbole* dice más, la *personificación* finge algo diferente, y la *metáfora* dice algo falso, incoherente o absurdo" (p. 26).[22] Incluso, hace avanzar un paso a la retórica clásica que, estrictamente, consideraba figuras del enmascaramiento, el artificio y el cauteloso ocultamiento a la disimulación (lat. *dissimulatio*) y la simulación (lat. *simulatio*): "la *dissimulatio* es la táctica de no hacer ver las cosas como son. Se simula lo que no es, se disimula lo que es" (Mortara Garavelli, 1991: 301).[23]

El uso de los dos primeros elementos de la mentira señalados por Tomás de Aquino, de manera parasitaria, nos plantea la permanente utilización, sobre todo en la literatura (en términos estéticos), de un mentir sin mentira, una cuasimentira que ordinariamente, sin los matices aquí presentados, incide en que la literatura pase por mentirosa y falsa.

No obstante, el paso que se da entre literatura de ficción y mentira, más que un paso, es un salto o un resbalón que se desarrolla en la imaginación del lector. Parece que al parapetearse en los dos primeros elementos de la mentira descritos por Aquino, nos hace olvidar que el tercer elemento, la intención de engañar, no se aplica, y nos hace jugar como si tuviera efectivamente lugar. Es el deseo de ilusión y fantasía del lector el que simula que se le está engañando, como si el autor de ficción le propusiese al lector un dispositivo para que se autoengañe. Por ello surgen literaturas, como la de Cervantes,

[22] En *Anexos I*, titulado "Maritornes: doncella y coima", analizo un caso de simulación y disimulación irónica con base en el retrato de la famosa criada de Juan Palomeque.

[23] Desde la antigüedad se consideraron estos tres casos de disimulación y simulación combinados: "1) La ironía socrática [...], que finge (o simula) la incertidumbre para disimular una convicción, usando la forma interrogativa [...] 2), El énfasis, la lítote, y la perífrasis disimuladora, usadas para velar las ideas propias. 3) La tendencia a quitarse importancia (*tópos* de la simulación de modestia)" (Mortara Garavelli, 1991).

que le dicen a sus lectores: "soy literatura", o con más precisión: "soy ficción; descree por tanto de la literatura que no te dice que es literatura; no te engañes tú mismo, exige dispositivos más honestos, menos aparatosos que los romances caballerescos, que son *ficciones mentirosas*".

Hasta aquí hemos aprovechado al máximo la familiaridad que hay entre mentira y ficción, resaltando la diferencia searleana basada en el engaño; hemos mostrado que hay situaciones en las que aparece una ficción-fingimiento, ilustrada hasta la saciedad por Austin, que, como cualquier mentira, engaña, pero a diferencia de ésta, no implica necesariamente la realización de actos lingüísticos, como el niño que finge, y prácticamente actúa la acción de comerse una torta que no se come. Podríamos decir que la ficción-fingimiento es la acción o el hecho mentiroso, es la mentira sin palabras.[24] Hemos también presentado una ficción-simulación que irradia las obras literarias con actos ilocucionarios cuasi realizados, fingiendo aserciones y referencias.[25] Hemos enfatizado igualmente que, aunque las ficciones no engañan, los lectores suelen autoinfringirse este sabroso engaño con el objeto de desplegar el placer –como diría Aristóteles– de su imaginación y fantasía. Que a esto, las obras de ficción no mentirosas suelen oponer sus referencias reales y distintos procedimientos que destruyen la ilusión literaria, denominados por los formalistas rusos *puesta al desnudo* (Ducrot y Todorov, 1978: 304); o, como dice Ervig Goffman, "romper el marco" (citado en Lodge, 1998: 307).[26] Y

[24] A este mentir con hechos, lo denomina Santo Tomás simulación, no como cuasirealización a lo Searle, sino como realización mendaz: "los signos exteriores no sólo son las palabras, sino también los hechos. Y como se opone a la veracidad el decir una cosa contra su pensamiento, que es lo que constituye la mentira, igualmente es contrario a la veracidad manifestar con hechos o acciones lo contrario de lo que uno es en realidad, lo que es propiamente la simulación", v.g., "la hipocresía" (Gómez, 1992: 45).

[25] Al decir de Wellershoff: "La literatura es, según yo la entiendo, una técnica de simulación" (1975: 13). Así como los astronautas "se entrenan en aparatos que simulan las condiciones reales, es decir, sin necesidad de arriesgar la vida para conseguir el éxito", también la literatura "es un espacio de simulación subordinado a la praxis vital, campo de juego para una actuación ficticia, en donde el autor y el lector traspasan los límites de sus experiencias prácticas sin correr ningún riesgo real" (14).

[26] "La voz autorial interviene abruptamente para comentar que la situación de

ahora hemos de tratar a la ficción como una cuestión distinta a la mentira, a lo no verdadero, bajo la perspectiva de una dimensión, por un lado utilitarista, y por otro, a la manera de un dispositivo verbal estructurado en las palabras *como si*.

Ambrose es o bien demasiado habitual o demasiado rara para que valga la pena describirla, lo que es como si un actor de cine se volviera de pronto hacia la cámara y dijese: «Vaya porquería de guión». A la manera de Tristam Shandy, se oye la voz de un crítico corrosivo que ataca la totalidad del proyecto: « ¿Hay algo más aburrido en la literatura que los problemas de los adolescentes sensibles?». El autor parece haber perdido bruscamente la fe en su propia historia y no puede ni siquiera sacar fuerzas de flaqueza para terminar la frase en la que confiesa que «es todo demasiado largo y da demasiadas vueltas»" (Lodge, 1992: 307-308).

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

VI
EL *COMO SI* DE H. VAIHINGER

El «si» actúa como una palanca que nos saca del territorio de la realidad y nos introduce en el reino de la imaginación.
Konstantin Stanislavsky

El "como" del "como si" permite el territorio donde se plasma el reino de la imaginación del "si".
Lenín Mendieta

"En latín el verbo *fingo* (*fingere*) significa «modelar», «formar», «representar», y de ahí «preparar», «imaginar», «disfrazar», «suponer», etc." (Ferrater Mora, Vol. 2). Vimos la tripleta de acepciones de ficción para María Moliner: simulación, invención literaria, cosa imaginada. En síntesis, la ficción es una cosa distinta al engaño y al disfraz, y esta otra cosa implica los servicios que brinda. A continuación, al considerar su *para qué* y su *con qué fin*, sobre todo en el orden de la matemática, la ética y la política, se nos presenta como una comparación extraordinariamente condicionada.

Hans Vaihinger ha producido una filosofía que revela el papel de las ficciones; ha recibido el nombre de *ficcionalismo*. Del ficcionalismo nos interesa resaltar, en primer lugar, la utilidad de las ficciones para el conocimiento, en función de la idea relativa a que ni son ni no son; y en segundo lugar, la explicación Vaihinger –a través del profesor Gómez– sobre la naturaleza lingüística del *como si*.

Debido al interés por "las ficciones científicas", y a su papel en las ciencias y el pensamiento ("Las ficciones desempeñan un papel capital en el conocimiento (y en la práctica)" (Ferrater Mora, 1990); no sólo interesan "como objetos de estudio, sino también como instrumentos **de** pensamiento", del pensamiento de los filósofos (Gómez,1992: 117)); Vaihinger propone definiciones concretas de las ficciones. En primer lugar, son invenciones, poéticas y míticas; en segundo:

> Las ficciones (o expresiones en las cuales puede emplearse la locución "como si") aparecen no sólo en las obras de la fantasía y de la imaginación, sino también en el pensamiento de "realidades" de las cuales no puede propiamente decirse que "son", pero tampoco puede decirse que "no son". Estas "realidades" –o "ficciones"– se expresan anteponiendo al nombre que las designa la partícula *quasi*. Las ficciones son las cuasi-cosas. Pero son también los cuasi-conceptos (como ocurre, en el lenguaje jurídico, con los conceptos de cuasi-afinidad, cuasi-delito y cuasi-posesión). En rigor, se llaman "ficciones" a los cuasi-conceptos que denotan cuasi-cosas (Ferrater Mora, 1990).

Hay ficciones que construyen lo imposible y las que construyen lo irreal (Gómez, 1992, capítulo VI: 119-123). Las primeras son *las ficciones plenas*, que son contradictorias en sí mismas, y las segundas, *las semificciones*, que sólo contradicen la realidad dada. Dentro de las semificciones tenemos: las clasificaciones artificiales de la botánica, las tipologías esquemáticas y utópicas (las sociedades ideales), las analógicas o simbólicas (la relación de Dios con los hombres como la que hay entre padres e hijos), las ficciones jurídicas (considerar algo que no sucedió como sucedido o viceversa), las ficciones personificatorias (la energía, la fuerza, etc.), las ficciones sumatorias (ideas generales que agrupan muchos fenómenos según una característica predominante), las ficciones heurísticas (que reemplazan la realidad por algo irreal, como el sistema ptolemaico). Entre las ficciones plenas tenemos: las ficciones éticas (la libertad, Dios, la inmortalidad, etc.[27]), las ficciones matemáticas (el punto, la superficie, la línea recta, los números imaginarios, el infinito,

[27] Con su ingenio, Borges ha dicho: "yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato de la culpable omisión a los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es unicornio ante la trinidad [...]?" (Borges, 1976: 113-114).

etc.), las materiales (el átomo, el movimiento absoluto, la gravedad, etc.).[28] Por otro lado, las siguientes ficciones no caben en esta clasificación: las ficciones mitológicas de la religión, del arte, etc., las ficciones estéticas (la alegoría, la comparación, las personificaciones, las metáforas, etc.), las ficciones sociales (las reglas de cortesía), etc.

En tercer lugar, las ficciones son herramientas operacionales, instrumentos que permiten indirectamente, al contrario de la inducción, construir conocimiento; son el método científico "de las matemáticas exactas, y de las ciencias éticopolíticas" (Gómez, 1992: 123). Por tanto, son concretamente "constructos artificiales", "constructos ideacionales" que sirven, las semificciones para "falsear la realidad con el objeto de descubrir la verdad; las ficciones plenas hacen incompatible la realidad con el objeto de comprenderla mejor" (p. 123).

¿De qué manera las ficciones consisten en estos "constructos artificiales"? Vaihinger realiza entonces el análisis de la forma lingüística de la ficción: el "como si". Dicha forma está compuesta por una comparación ("como") y una condicional ("si") que la modifica; pero no es un tropo ni una equivalencia analógica, aunque está en medio de éstas. Observemos de qué se trata:

> Tomemos un ejemplo: considérese el círculo –figura curvilínea– como una figura rectilínea de infinito número de lados. Esto no es un tropo, es algo más; tampoco es una analogía, es algo menos. Si fuese un tropo o una analogía bastaría el *como*. Pero en la ficción, en el ejemplo propuesto, la comparación sólo es posible de manera indirecta por intermedio de la idea de infinitesimal. De allí la necesidad del *si* que introduce una condición y, en este caso, una condición imposible, en otros casos de una condición simplemente irreal. Si se parte de la condición, el ejemplo dado se podría leer: "*si hubiese* infinitesimales entonces la línea curva podría ser tratada como construida por ellos", o "*si* el egoísmo *fuese* el único incentivo

[28] Gómez Giraldo critica esta clasificación porque encuentra que si las semificciones corresponden parcialmente o esquemáticamente a algo real, no son por tanto del todo irreales; igualmente piensa que no todas las ficciones plenas son contradictorias (v. g., el infinito, los números imaginarios, etc.) (1992: 125-126).

> del comportamiento humano, entonces deberíamos ser capaces de deducir las relaciones sociales de él exclusivamente" (...) En la cláusula condicional se afirma algo irreal o imposible y sin embargo esta irrealidad o imposibilidad –que se mantiene– permite hacer inferencias (Gómez, 1992: 124).[29]

Por tanto, la ficción pone en marcha una comparación, bajo una condición irreal o imposible; trabaja a la manera de una comparación condicionada, en cierta forma, propuesta bajo unas coordenadas condicionales extraordinarias: "como si estuviera feliz, saltó al cruzar la esquina", "tenía blancas las mejillas, como si fuesen de leche" son expresiones que ofrecen una comparación (entre "saltar" y "ser feliz" y "el color de las mejillas" y "el color de la leche"), pero en la primera expresión la comparación juega como un intento de explicar el salto, y en la segunda, como un propósito de intensificar la blancura; ¿y en ambas qué oficio cumple el "si"? Plantear la comparación como una tentativa, como una posibilidad.

Ahora bien, si se expone una condición que le exige mucho al mundo común y corriente, entraríamos en un terreno más inquietante: "como si tuviese alas, se sentía libre", expresión que –con no poco de sarcasmo– intenta presentar la libertad, proponiendo una cosa imposible. Por supuesto, la base de esta ficción es: "si podemos saltarnos o mejor dicho, elevarnos sobre la red de determinaciones y causalidades, actuaremos libre-

[29] El profesor Gómez observa debilidades en el ficcionalismo de Vaihinger. En primer lugar critica que las ficciones sean irreales y contradictorias. En segundo lugar observa que la dificultad mayor del ficcionalismo "radica en el hecho de que según Vaihinger las ficciones *son instrumentos indirectos de conocimiento* porque, después de todo nuestro propósito es *obtener resultados verdaderos y no contradictorios*; sin embargo (se pregunta Gómez): "¿cómo es posible partir de algo falso o contradictorio para llegar a la verdad? Si utilizamos una lógica común y corriente, que acepta Vaihinger, de lo falso y *a fortiori* de lo contradictorio se sigue lo verdadero o lo falso, pero el problema es el de poder discernir cuándo estamos frente a lo verdadero o lo falso. En otros términos el problema real es el de saber cuál es el papel de las ficciones y qué es la verdad. Hay algo que no casa en el análisis de Vaihinger, pues por una parte las ficciones *no tienen función teórica sino práctica* –utilitaria– y por otra nos dice que sin embargo tienen una función cognoscitiva de la realidad, y aquí radica el enredo" (1992:126). Una tercera crítica a Vaihinger consiste en que, no obstante mostrar con exhaustividad las ficciones desde la antigüedad y hasta principios del siglo XX, no tiene en cuenta el *Tratado* sobre las ficciones de J. Benthan.

mente". Aquí la comparación entre 'tener alas' y 'libertad' se acompaña de una metáfora del ser libre –bastante común entre seres desalados–, lo que acrecienta el papel de las alas como vuelo y libertad.

Reconstruir el plan de una ficción a partir de las palabras o la forma lingüística *como si*, es decir, deshuesar una ficción, consiste en decir que la ficción (**F**) está estructurada por una condición (**C**), irreal (**Cir**) o imposible (**Cimp**), que posibilita una comparación (**K**). Si Dios es una ficción, es porque tenemos la (**Cimp**) de un sólo hacedor del universo, que posibilita una comparación (**K**), la de Dios como un ceramista que con el barro de su solar paradisíaco modela al hombre. La ficción quijotesca de Cervantes, plantea la (**C**), si un hombre se identifica totalmente con lo que lee, que posibilita *no sólo* una (**K**), el hombre como un loco de la idea fija, *sino* situaciones, escenas, circunstancias que la novela se encarga de desplegar y desarrollar.

Las ficciones son falsedades, "errores afortunados" (Gómez, 1992: 125) que sirven sólo por la utilidad que presentan a la ciencia. Según Vaihinger: "la ficción es un error legitimado [...], que tiene que justificar su existencia por su éxito" (Citado en Stern: 133) Por tanto, somos conscientes de la falsedad, incluso inadecuación, pero también de la fecundidad de estos constructos (Ferrater, 1990).

Sin embargo, no estoy seguro de afirmar que "mientras las ficciones científicas son errores útiles, las literarias, falsedades inútiles". Es verdad que hay una gran diferencia entre estas dos ficciones: "la materia debe ser tratada como si hubiese átomos que la constituyen" y "la materia debe ser tratada como si la constituyesen grumos de chocolate". En términos de ciencia, la primera, aunque no es cierta desde que los átomos ya no son átomos, es de todos modos hasta nuestros días más pertinente y eficaz que la segunda, la cual quizá servirá para una fábula donde la gula de los glotones o los niños sea premiada o castigada. No es hora de pasar una línea divisoria entre estas dos ficciones. Simplemente apreciamos que ambas son útiles pero de una forma distinta, de tal forma que Colciencias financiaría más a una

que a otra, y el Ministerio de Cultura más a otra que a una...

La ficción científica, a pesar de falsedades como el sistema ptolemaico o la metáfora de la electricidad como corriente o los cuentos asombrosos de la teoría del Big Bang, siguen teniendo un gran prestigio, mientras las literarias siempre pierden a la hora de valorar sus servicios; es como si el tipo de éxito de la ficción literaria no la legitimara del todo. Quizá esto se deba a que las ficciones del ficcionalimo se desechan como las analogías una vez han cumplido su papel: "Después de que la analogía [ha] permitido al sabio orientar sus investigaciones y que éstas le [han] permitido obtener resultados experimentales [...], podrá abandonar la analogía como el constructor que desmonta un andamio después de haber acabado la construcción del inmueble" (Perelman, 1997: 154).

En cambio, las ficciones literarias tienen una capacidad de sobrevivencia inaudita; incluso las obras de ficción no dudan en absorber, utilizar y engolosinarse con las mismas ficciones que desecha la ciencia.

La menos baja desechabilidad de las ficciones literarias (a la que Cervantes se opuso con *El Quijote*, no sin fracasar deliciosamente en parte) no quiere decir que no se toquen, retoquen y trastoquen. Como andamios que duele desarmar, o mejor, si se me permite, como amables viviendas que se hacen para vivir mientras se construye la gran casa, y luego se conservan como espacios alternativos de dicha y labor, las ficciones son un objeto de trabajo que no envejece pero sí exigen nuevos tramados para no exasperar y poder convencer. También es posible que sean, al decir de Wellershoff (1975), un "campo de juego para una actuación ficticia, en donde autor y el lector traspasan los límites de sus experiencias prácticas sin correr riesgo real". Pero si las ficciones no son serias en el sentido de Searle, no debemos negar la seriedad –y hasta la verdad– de las emociones y pensamientos que la ficción produce. Con lo que debemos apostar a que las ficciones son más serias de lo que uno se puede imaginar, y que nuestra obligación es mostrar en qué sentido lo son.

Por otro lado, las ficciones de la literatura se sirven, en no pocas ocasiones, de ellas mismas, no por obra y gracia del arte por el arte, sino por la tendencia de toda ficción de guardar en sí misma la cifra prodigiosa para hacer más ficción. La ficción-andamio de las ciencias se puede desmontar e incluso vender como chatarra; la ficción-vivienda-de-trabajo-y-dicha de la literatura se puede desmontar como hizo Cervantes con los libros de caballería, las novelas picarescas, pastoriles y moriscas, pero con la condición de que sobrevivan paradójicamente en dicho desmonte. Son, como veremos que dice Paul Ricoeur, mundos en los que podemos habitar.

Pareciera que las actividades del *como si*, la ficciones científicas y literarias, el juego mismo, como lo afirmó Huizinga desde 1954,[30] son puestas en escenas de posibilidades inauditas, la explosión del condicional imposible e irreal, que si no reemplaza lo real, como a veces se quiere e ingenuamente se exige, lo complementa, estremece, abriendo alternativas –"esferas temporeras de actividad" (Huizinga, 1987) – locas en ocasiones, pero aceptables; alternativas no faltas de broma y burla, pero que exigen compromiso.[31]

Por tal motivo, dígalo en serio o con ironía, Cervantes propuso su ficción al "desocupado lector", desentrañó el juego de posibilidades que abre el dispositivo verbal de la ficción, un dispositivo que nos permite inventar por sí mismo, más acá de cualquier realismo, muchísimo más acá de cualquier fantasía caballeresca.

---

[30] "El juego no es la vida «corriente» o la vida «propiamente dicha». Más bien consiste en escaparse de ella a *una* esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia. Y el infante sabe que hace «como si…», que todo es «pura broma». El siguiente caso, que refirió el padre de un niño, ilustra con especial claridad cuán profunda es la conciencia de esto en el niño. Encuentra a su hijo de cuatro años sentado en la primera silla de una fila de ellas, jugando «al tren». Acaricia al nene, pero éste le dice: «Papá, no debes besar a la locomotora, porque, si lo haces, piensan los coches que no es de verdad». En este «como si» del juego reside una conciencia de inferioridad, un sentimiento de broma opuesto a lo que va en serio, que parece ser algo primario" (Huizinga, 1987: 20).

[31] Torrente Ballester ha hecho un libro con la tesis del *Quijote* como juego. (1975: 42).

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

VII
LA CRÍTICA DE T. PAVEL A LA TEORÍA DE LA FICCIÓN DE J. SEARLE

En el anterior ensayo, al concebir la ficción bajo el *como si*, nos instalamos en una concepción condicional –comparatista; pensamos que el discurso de la ficción es subsidiaria de una tentativa irreal o imposible. Dicha comparación condicionada no es, necesariamente, escondida, a no ser que esto suceda bajo circunstancias exteriores, como las que produce la costumbre. De la misma manera que olvidamos que muchas palabras que usamos son metáforas, olvidamos que una ficción es una ficción. Dada nuestra naturaleza, nuestra apetencia de sueños extraordinarios, propendemos a dejarnos embaucar por las ficciones. Si una ficción propuesta con fines epistemológicos nos sorprende cuando la reconstruimos en su condición (**C**), irreal (**Cir**) o imposible (**Cimp**) y su respectiva y consecuente comparación (**K**), una ficción literaria nos extrañaría si careciese de aquellas.[32] Como dice Torrente Ballester, sabemos que el autor y el lector participan de un juego "en el que «fingen creer» que se trata de una realidad". Este pacto, este juego, no quita que se tome en serio en algunas circunstancias, como las del hincha de fútbol que termina matando después de la derrota de su equipo. Pero mientras el que juega participe del convenio "fingir creer que…", estaremos en una actividad compartida, cuyo alcance no debería extrañar al lector. Esto nos devuelve a la teoría de la ficción– fingimiento de Searle. Vale decir, ¿cuál es el pacto cuando un autor presenta una ficción a un lector? Pero antes de llegar a este tema, abordemos unas críticas presentadas a Searle.

La teoría de la ficción de Searle, es bueno insistir, no es válida

[32] Se presenta la excepción de la lectura ingenua, es decir, la lectura de quien al estar por fuera de los convenios entre el lector y el autor de ficción, incluyendo la convención elemental "te presento una ficción, leo una ficción" (como lo hizo Borges cuando publicó sus *Ficciones*, pero que acoge la publicación de toda ficción), lee como si se tratase de algo que es absolutamente realidad. Son los casos de la lectura del niño de los cuentos maravilloso, del extranjero ante una ficción que representa lo increíble por fuera de los acuerdos sociables que conoce, y del loco que cree fehacientemente en un romance, como es el caso de Don Quijote.

para todo el andamiaje de una novela, pero es un instrumento válido para dialogar con novelistas que establecen estructuras de simulación no sólo en las peripecias de la historia, como vimos en el capítulo introductorio, sino en la escalera de narradores, traductores y autores que un novelista como Cervantes finge ser. Por lo demás, es un autor que finge incluso en el prólogo, por ejemplo que no es culto, sino que finge otra voz para hablar sin reticencias de sí mismo, como cuando uno de sus personajes, el cura, dice de una de sus obras, su amada y siempre por concluir primera obra, *La Galatea*: "su libro tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete [...]" (l. 6).

¿Qué no funciona y qué sí, en la teoría de la ficción de Searle? Las críticas más fuertes que conozco proceden de Thomas G. Pavel (1991), quien las hace a partir de describir dos actitudes básicas en las teorías sobre la ficción; al turno, Pavel hace de la ficción una triple distinción.

Las dos actitudes son la *segregacionista* y la *integracionista*; la primera considera que la ficción no es verdad, y la segunda, más tolerante, aduce que no hay diferencias ontológicas relevantes entre la ficción y la no-ficción. Entre los segregacionistas están los radicales o clásicos, para los que la ficción es espuria, y los "nuevos", que con la teoría de los actos de habla afirman que la ficción es un tipo de discurso distinto al que afirma hechos (p. 24). La triple distinción corresponde a tres tipos de preguntas que se hacen tanto quienes se inscriben en estas actitudes, como sus posiciones intermedias:

> [...] Las preguntas *metafísicas* sobre los seres de ficción y la verdad; las preguntas sobre la *demarcación*, o sea, sobre la posibilidad de establecer límites claros entre la ficción y la no-ficción, tanto en la crítica práctica como en la teórica; y las preguntas *institucionales* relacionadas con el lugar y la importancia de la ficción como institución cultural (Pavel, 1991: 23-25).

Sin lugar a dudas, el segregacionista que produce nuevos ele-

mentos de demarcación, sin por ello desconocer la importancia institucional de la ficción en la vida, es Searle. Las críticas de Pavel a éste son, en primera instancia, a la teoría de los actos de habla y, en segunda, a la teoría de la ficción. Básicamente señala tres aspectos: 1) las posibilidades de que un hablante en general –y no sólo de ficción– sea tan correcto en el uso de las reglas de aserción, es decir, tan sincero; 2) la noción de fingimiento; y 3) la demarcación entre discursos serios y no-serios, es decir, normales y marginales-parasitarios.

Al hacer una aserción **A** el hablante **H** de Searle se rige por una serie de reglas : expresar una proposición **p** (regla de contenido proposicional), estar en capacidad de defender o argumentar por ("tener evidencias, razones de") la verdad de **A** y saber que esta verdad no es obvia y además es interesante o pertinente para su interlocutor **l** [igual al oyente **O** de Searle] (regla preparatoria); igualmente asume el compromiso de que cree en la verdad de **A** , "**H** cree que **p**" (regla de sinceridad), y finalmente, que **H** asume que **p** "representa un estado de cosas efectivos", es decir, se obliga a la verdad lógica de la **p** de su **A** (regla esencial) (Searle, 1994: 74).

Para Pavel, Searle hace referencia a un hablante ideal. "Los verdaderos hablantes" no hablan así (1995, 32), no tienen un compromiso lógico con muchas cosas que dicen, se suman sencillamente a **A** sin tener que estar obligados a defenderla, y más que creer, dan por sentada la verdad de **A**, ya porque se los dijo alguien cercano (un amigo, el padre, la novia, etc.), ya sencillamente porque se suman o aceptan verdades en las que cree la comunidad a que pertenecen;[33] aseveran muchas veces

[33] "Alguien cercano", al que atendemos no por su cercanía sino por las razones por las que nos es cercano. No nos interesa tanto que esté a medio centímetro de nosotros como que haya dado muestras de ser una autoridad en determinados campos del saber, incluyendo una sabiduría general sobre la vida. Es más, es muy probable que se vuelva cercano porque lo consideramos una autoridad, al menos, en algunas cosas específicas. En el fondo, se confía en esta persona con una reflexión que se sustenta con el argumento de autoridad, este "no tiene interés sino en la ausencia de prueba demostrativa. Él vendrá en apoyo de otro argumento de autoridad, y quien lo utiliza no dejará de valorar la autoridad que concuerda con su tesis, mientras que se devalúa la autoridad que sostiene la tesis del adversario. En el límite, la autoridad indiscutida es la

cosas obvias o que no son importantes para el interlocutor **I**. Los hablantes reales no poseen tal arsenal de proposiciones verdaderas que garanticen la regla esencial; al afirmar no hablan tan ordenadamente a partir de las reglas preparatorias, porque no creen en lo afirmado sino que se lo deben, v. g., a la recomendación de un amigo; tampoco garantizan la regla de sinceridad porque cuando aseveran en **A** a **p,** más que la sinceridad, lo que se da es "la lealtad con nuestros amigos, nuestras fuentes, con el grupo social que la profesa" (1995, 35).

Para Pavel, pues, el hablante de Searle es un hombre extraordinario, "transparente a sí mismo", "un derivado moderno del sujeto cartesiano, ese dueño inmóvil de un espacio interior enteramente bajo su control" (p. 33), una máquina superconsciente de sí mismo, de su carga de proposiciones verdaderas, capaz de la tenaz sinceridad y la tremenda creencia en la verdad de sus afirmaciones.

A nuestro modo de ver, se cometen varias confusiones. En primer lugar, no sé cuáles son las virtudes de criticar mucho de idealista a un autor que inicia el análisis de los actos de habla con esta advertencia:

> En resumen, me voy a ocupar solamente de un caso simple e idealizado. Este método, consistente en construir modelos idealizados, es análogo al modo de construcción de teorías que funcionan en la mayor parte de la ciencia; por ejemplo, la construcción de los modelos económicos o las explicaciones del sistema solar, que considera a los planetas como puntos. Sin abstracción e idealización no hay sistematización (Searle, 1994: 64).

En segundo lugar, una idealización no se elimina mediante la simple presentación de contraejemplos, porque como tal, aspira a aclarar-sistematizar un conjunto de casos, no todos los casos, y la pregunta no es si nunca un hablante habla a lo Searle, sino si en ciertas circunstancias puede o está obligado un hablante

---

autoridad divina" (Perelman, 1997: 29).

H1 a hablar de tal manera, sin carecer en tal ocasión de unas **p** verdaderas, de un **l** para quien no son obvias y a quien le son interesantes estas **p**, en las que **H1** cree y las cuales asume de manera tal que dan cuenta de un estado de cosas. ¿Será que necesita el hablante **H1** ser una especie de monstruo inexistente porque además de ser un sujeto cartesiano, es un hablante searleano, para aseverar una **A** en la que cree, que presume importante para con quien habla, y la cual puede sustentar con su mochila de argumentos cotidianos? ¿Será que no es suficiente para las creencias cotidianas de un hablante cuando afirma que "el mejor lugar para pasar vacaciones en Alemania es Baden-Baden", que un amigo confiable (porque imagino que el amigo de Pavel es confiable) se lo haya afirmado, y hasta aconsejado? ¿Será que se necesita sólo creer en las afirmaciones de un hombre como san Francisco, quien con su creencia en Cristo abandonó a los suyos, a sus riquezas, se descalzó e hizo suyos los pájaros y la vegetación? ¿Será que si el amigo de Pavel es el pastorcillo mentiroso, tengo que ser un criado del logocentrismo, una extensión cartesiana, para no confiar en sus afirmaciones sobre los mejores balnearios de Alemania?

El hablante de Searle, creo, es un ser corriente que habita en las circunstancias más cotidianas, en las que se requiere que cuando afirme lo que afirma, se le crea. Cantidad de decires de la vida cotidiana requieren ser asumidos como que quien los dice juega a que efectivamente son así, y a que sin duda los cree. Indudablemente que lo de Searle es parcial; en la innumerable gama de decires y hablares, juegan muchas otras reglas, condiciones y circunstancias, que las cuatro que aquel plantea. Y esto se debe a que, aunque no todos los decires son racionales, creemos y aspiramos a que algunos sí lo sean. Por ejemplo, no creo que Thomas Pavel no crea en las afirmaciones de su libro *Fictional Worlds*, v. g., estoy seguro de que es sincero cuando califica a Searle de segregacionista moderado y de que, con los desconstruccionistas, cree que este es un caso más de la "actitud logocétrica". Y lo creo por algo en lo que insiste Searle –y Austin– y a Pavel se le olvida: no es que Pavel no pueda decir

una falsedad, pero tiene *la intención* de hacer un tratado sobre la ficción serio –no por ello falto de diversión, del uso de lo cómico y del resbalón risible–, tiene la intención de ser sincero y, basado en su intuición, investigación, bibliografía y colegas, decirnos afirmaciones que, sin duda, Pavel aspira que tengan una fuerte adhesión, porque quien las dice cree en ellas, y cree sin duda tener razones suficientes para hacerlas.

Ahora bien, las obras literarias chocan sin duda con el hablante ideal de Searle (aunque no dudan en expresar el colmo trágico del sincero, *El Misántropo* de Molière, o el colmo cómico del sincero, Don Quijote). Sea que los poetas y novelistas no hablen por ellos mismos, que reproduzcan el mensaje de las musas o de lo inconsciente; sea que hablen por ellos los que menos pensamos, determinados personajes (Pavel, 1995: 36), como los micos en las fábulas de Monterroso o el Canónico de Toledo de los capítulos 46-47 de la primera parte, quien habla más como Cervantes que el mismo Don Quijote; lo cierto es que nos encontramos ante otro tipo de habla, en el que el aparato Searle, si no funciona ilimitadamente, funciona en principio.

Searle se anticipa a esto cuando precisa que su objeto es *el discurso de ficción* y no las obras de ficción (aunque no duda en hacer al final de su estudio algunas afirmaciones sobre las obras). Evidentemente no se trata tanto de una idealización como de una precisión, un principio de trabajo que algunas literaturas permiten observar con facilidad. Searle calcula que una obra es un hecho en el que participan más convenciones y representaciones que las que su teoría del discurso de la ficción pretende evaluar.

Indudablemente que se presentan, digamos, problemas en el momento de decidir qué es en una obra ficción y qué no, qué es discurso de ficción y qué son afirmaciones serias. Esta es seguramente una operación difícil de acometer (Pavel, 1995: 36). Pero esto lo único que quiere decir, me parece, es que en el caso de que nos sea complejo determinar en una obra lo que es afirmación verdadera, no es que se desplome la teoría de la ficción-fingimiento, sino que estamos ante un tipo de

obra que invoca convenciones no realistas, quizá convenciones relativas a la literatura fantástica (Searle). Claro que una obra de ficción contamina de "ficcionalidad" todas sus afirmaciones y descripciones "realistas", pero el autor jugaba a mostrarnos, v. g., la vida de París: Balzac. En este sentido, pues, hay obras que en el contexto en que aparecen no dificultan discernir cuál es la voz del autor y quién representa a la de sus enemigos, si es que los tiene, como para los nihilistas rusos, cuando leyeron *Los demonios*, no fue difícil reconocer que se los descalificaba y ridiculizaba hasta donde ellos no se imaginaban, con la construcciones del oscuro Kirilov y el tétrico Vergovenski.[34] En otras ocasiones, el cambio de los hechos es el que sirve para saber si estamos o no ante una ficción.[35] Pero más fuerte es aún que las novelas sí afirman, en el sentido que vimos de una comparación con condición imposible, o sencillamente producen el juego de las afirmaciones hipotéticas, como bien lo ha dicho un escritor al que no se le puede acusar por no preocuparse por defender «la verdad de la novela», aquello que sólo ésta puede decir: Milan Kundera.[36]

Lo anterior lo tienen claro otras estéticas. Por ejemplo Jan Mukarovský en los años 30, distingue dos dimensiones en la

---

[34] Hay autores que hacen difícil el trabajo de reconocimiento. *La metamorfosis* de Kafka, como mostró Estanislao Zuleta (1985), inicia con un acontecimiento demasiado irreal para ser una novela realista, pero describe demasiado para ser una novela fantástica. Pero esto sólo habla de una obra que rompe con las convenciones del realismo y la literatura maravillosa del siglo XIX.

[35] Hay escritores que se molestan ante la diferenciación entre ficción y no ficción. Pero cuando se les obliga a diferenciar entre el artículo y la novela, no dudan en manifestar que cuando no hacen ficción, no alteran los hechos: "¿Cómo distingue su obra de no ficción de su obra de ficción? Ese asunto de "no ficción versus ficción" es un sinsentido. Tal vez les resulte útil a los libreros para clasificar los libros por género, pero no me gusta que caractericen mis libros de esa manera. Siempre he imaginado una suerte de comité de libreros reuniéndose para decidir cuáles libros deben ser considerados de ficción y cuáles de no ficción. ¡Diría que lo que hacen los libreros es ficción!
Pero cuando usted escribe ensayos o discursos, ¿el método, la técnica, son diferentes de los que emplea cuando escribe historias e inventa cosas? Sí, es diferente porque me enfrento con hechos que no puedo cambiar [...]" (Grass, 1995: 209).

[36] "[...] Fuera de la novela nos encontramos en el terreno de las aserciones: todo el mundo –el filósofo, el político, el portero– está seguro de lo que dice. La novela, sin embargo, es un territorio donde uno no hace afirmaciones, es un territorio de juego y de hipótesis, la afirmación dentro de la novela es, en esencia, hipotética" (Kundera, 1995: 231).

obra de arte: la sígnica, que produce cada obra, y la comunicativa:

> La obra de arte cumple entonces una doble función sígnica, la autónoma y la comunicativa, de las cuales la segunda está reservada principalmente a las artes temáticas (...) Son las artes "temáticas", en las que el tema parece a primera vista funcionar como el significado comunicativo de la obra. En realidad, todos los componentes de la obra de arte, hasta los más "formales", poseen un valor comunicativo propio, independientemente del "tema" (...) Para ser precisos, digamos pues, una vez más, que es toda la estructura artística lo que funciona como significado de la obra, e incluso como su significado comunicativo. El tema de la obra desempeña simplemente el papel de un eje de cristalización, sin el cual este significado permanece vago (1993: 58).

El significado comunicativo me hace resaltar el "tema" como el elemento comunicativo directo. "Como ocurre con todo signo comunicativo, la relación con la cosa designada apunta a una existencia definida (suceso, persona, objeto, etc.)" (1993: 60). Y ante este hecho, nos queda por preguntar ¿qué tanto de lo que rige la comunicación corriente, rige la comunicación literaria? ¿Cuáles son las convenciones que permiten la circulación de lo definido y la significación de lo singular de una obra?

Sin lugar a dudas, hacer ficción es romper las convenciones que rigen las relaciones entre el mundo y las palabras; y, sobre todo, es instaurar otras convenciones extralingüísticas y no semánticas, estéticas, propiamente literarias, las cuales son parte sustancial de las convenciones horizontales que plantea Searle. No en balde, "una vez instituidos los estereotipos narrativos (y toda la literatura trabaja sobre estereotipos) el lector no juzga ya la probabilidad estadística de un acontecimiento respecto al mundo real, sino respecto a las convenciones a las que la narración pertenece" (Segre, 1985: 255).

Por otro lado, Pavel critica la teoría del fingimiento de Searle, la distinción entre acto fingido y genuino. El contraejemplo que esgrime es el de una sociedad que prohíbe toda acción religiosa, todo acto sacerdotal, toda bendición, y en la cual la mayoría

desea estos actos pero teme la represión; en tal situación se le obliga a un mimo a fingir ser un sacerdote para burlarse de la religión, haciendo ante la masa de creyentes un acto anti-religioso, "una parodia de gestos sacerdotales". No obstante, en lugar de cometer esta blasfemia:

> El mimo se vuelve hacia el público y, dejando que una expresión de santidad le invada el rostro, lenta y solemnemente bendice a la multitud. Una oleada de gracia se extiende por el auditorio; ninguno de los presentes duda que la bendición no sea genuina. Como tampoco los pocos censores que supervisan la función; en efecto, al día siguiente arrestan al mimo y lo ejecutan (Pavel, 1985: 37).

Como se observa, la idea es muy sencilla: el mimo al fingir comete un acto genuino; pero si se profundiza, Pavel pretende mostrar un caso en el que un profesional del fingimiento finge un acto con tal genuinidad que, paradójicamente, no finge.

Sin más rodeos, recordemos que para Austin fingir implica realizar una actividad **y** delante de otra **x** con el fin de que **y** proteja, oculte o disfrace a ***x***. Esto lleva a dos perspectivas, según el embaucamiento, **y** pretende disimular una realidad, la *realidad disimulada* (**RD**), o simular una conducta, una *conducta genuina simulada* (**CGS**). "Se simula lo que no es, se disimula lo que es" (Mortara Garavelli, 1991: 301), es decir, al disimular tratamos de esconder lo que en verdad hacemos, mientras que al simular tratamos de hacer algo que en verdad no hacemos, imitando, hasta donde sea posible, dicho hacer. Por ello si cometemos una acción que implica un sentimiento, como felicitar implica que estamos felices, y carecemos del sentimiento, nos toca disimular; y por ello también si queremos simular, fingir, aserrar una muchacha, estamos obligados a hacer como si la aserramos, aunque claro, por ser una acción física, no debemos cometer el genuino aserramiento, so pena de ir a la cárcel.

Todo esto, tratado en el *Ensayo III*, se debe a que deseo preguntar si en verdad el mimo está fingiendo en sentido

estricto, cuando hace la bendición y el sediento auditorio lo sigue dichoso. Si tanto el mimo como el público son creyentes, y hacen como si no lo fueran, se presenta un inicial estado de disimulación obligada, ya que disimulan ser incrédulos, esconden su fe: disimula lo que es. Por tanto, asistimos a un ejemplo que arranca con un estado de disimulación, incluso extrema porque el mimo está obligado a hacer parodias, burlas de los actos creyentes, y además, supongo, a reírse. Y si en dicha situación el mimo decide cometer una bendición con toda la gestualidad y sentimientos de su fe, y el público así lo entiende, podemos concluir que ni el mimo ni la gente fingen; por el contrario, han presentado con claridad, ante todos, sus ideas y sentimientos más íntimos. Es tan claro que no finge ser un sacerdote, que emerge como uno de indudable prestancia, que los tiranos de esa fábula no dudan en ejecutar. Pasar de un estado de disimulación obligada a la expresión sincera, no puede realizarse sino con genuinidad. Si del macroacto sacerdotal de bendecir se finge quizá una parte, la investidura, pero se hace efectivamente un acto de fe, es claro que no sólo se desdibuja la disimulación sino que se legitima su actuación sacerdotal, o por lo menos su fe. En síntesis, siguiendo con la fábula de Pavel, si el resultado de este acto de franca expresión de fe hubiese llegado a ser la toma del poder, es probable que el mimo, que empezó fingiendo ser un sacerdote, sería el más idóneo para ejercerlo en la era de la fe.

Pavel pretende, básicamente, atacar la propuesta de Searle de la ficción como un trabajo que simula aseverar ["the author of a work of fiction pretends to perform a series of illocutionary, normally of assertive type" (1979: 65)], porque para Pavel, considerar a la ficción un acto fingido, no genuino, la desmejora y desvaloriza. Y esto se une a la tercera crítica que hace al discurso de la ficción como un acto no serio. En verdad, teme Pavel que la ficción quede reducida a un engaño: "la invención (de la ficción) no debe identificarse con el simple fingimiento; como los gestos del mimo, la sabiduría de los personajes de ficción puede a veces convertirse en una auténtica fuente de inspiración para el

lector" (p. 38). Searle ha insistido que la simulación de su ficción no engaña, no es una mentira; para recoger una metáfora de Pavel, se trata de "un juego de mentirillas", o mejor, un juego de simulaciones, o más precisamente: de mentirillas simuladas.

Se lamenta Pavel de que se haga una concepción segregacionista de la ficción que la trata como un discurso marginal, un desvío, un acto no serio (creemos haber precisado en el *Ensayo IV* en qué sentido es la ficción no seria, porque en todo caso sólo lo es en un sentido), comparado con los actos correctos; se lamenta de que no se establezca precisamente la continuidad entre lo normal y lo marginal, que facilitaría la creatividad del hecho ficcional.

Quizá es el momento de recordar que tanto para Searle como para Austin se produce la comunicación gracias a que está sujeta a convenciones sociales. Para Austin el acto lingüístico se produce afortunada o infortunadamente en la realidad. "La originalidad de Austin radica en el hecho de que su fenomenología lingüística examina «*lo que debemos decir cuando*» examina *de una vez y simultáneamente las realidades*" (Gómez, 1988: 47). No son, pues, sus reglas, formas de enviar al campo de lo accidental lo más creativo de la especie, son formas de concebir la interacción lingüística como una creatividad que produce cosas en el mundo. Después de Austin no se puede contestar tan cínicamente "palabras, palabras, palabras", a la pregunta ¿qué lees? Las palabras se vuelven aquí hechos en el mundo que ligan a los hombres, los comprometen; son una prueba de qué verdades ponen en juego y qué tan sinceros o mendaces son.

Aunque no estoy absolutamente convencido de que la reglas de Austin y Searle rijan todos los decires (y no dudo de que, si se quiere, hay promesas a lo Searle y promesas que no prometen tanto), sí lo estoy de la pertinencia de éstas para ciertos decires ideales, que se profieren en determinadas circunstancias. La descripción de las reglas que rigen un determinado acto lingüístico sólo intentan dar cuenta de por qué ese acto funciona para dos seres como cuando se aconseja, declara, nombra. Esto no habla mal de las reglas y sus excepciones, sino que permite

aclarar con qué juegan algunas situaciones comunicativas, ciertos decires.

El discurso de la ficción pone en juego reglas, rompe otras; el rompimiento de unas, la presenta como una cenicienta marginal o un accidente de los decires infortunados. No obstante, esto no quiere decir que no cumpla y deba cumplir otras reglas, que le permiten una seriedad, una capacidad de convencer a cautos e incautos, con la fuerza de su decir descomunal, simulado, con la tentativa del *como si*, con la verdad de su mentira. Es necesario, pues, analizar la ficción en tanto es un hecho contundente del decir para la imaginación, en tanto acto ilocutivo. Esta es la propuesta de Wolfang Iser, hecha en 1976 y publicada en español en 1987: *El acto de leer*.

VIII
LA SITUACIÓN PRAGMÁTICA DE LA FICCIÓN SEGÚN W. ISER

El impedimento para considerar a la ficción, al discurso de la ficción, en términos pragmáticos procede del mismo Austin cuando afirmó, por ejemplo, en su *Conferencia VIII* de *Cómo hacer cosas con palabras:*

> Para dar un paso más, aclaremos que la expresión "uso del lenguaje" puede abarcar otras cuestiones además de los actos ilocucionarios y perlocucionarios (...) Por ejemplo, si digo "ve a ver si llueve", puede ser perfectamente claro el significado de mi expresión y también su fuerza, pero pueden caber dudas acerca de estos tipos de cosas que puedo estar haciendo. Hay usos "parásitos" del lenguaje, que no son "en serio", o no constituyen su "uso normal pleno". Pueden estar suspendidas las condiciones normales de referencia, o puede estar ausente todo intento de llevar a cabo un acto perlocucionario típico, todo intento de obtener que mi interlocutor haga algo. Así, Walt Whitman no incita realmente al águila de la libertad a remontar vuelo (1992: 148).

El asunto era bien enredado, puesto que no se veía cómo sacar avante la consideración pragmática de la ficción. Las palabras de la ficción por un lado carecen de referentes, y por otro, carecen de significado situacional, por lo que parecen unas palabras que imitan las palabras serias, pero se salvan de tener que cumplir con las exigencias de éstas. Son palabras que tienen un patrón distinto, que hay que hallar. Por un lado, como carecen de referentes, no son ni falsas ni verdaderas: no se pueden catalogar de manera apresurada como mentiras. Por otro, no son verdad. No tienen en el mundo real un correlato referencial; y tampoco se profieren aplicando, teniendo en cuenta, las reglas que rigen los actos de habla. Una promesa de un escritor se puede tomar como lo más difícil de cumplir. Quien crea en poetas, se acostará en la cama y amanecerá en la mitad del bosque.

Por esto afirma Austin que el uso de la ficción literaria es un

uso "parasitario". Es parasitario porque no son usos serios del lenguaje. Sin embargo, en el discurso de ficción, lo que dice el poeta es verdadero porque lo dice, así tenga o no el sentimiento que su discurso expresa. Pessoa, en el poema "Autopsicografía", ve muy bien este paradójico fingir:

> El poeta es un fingidor.
> Finge tan completamente
> que llega a fingir que es dolor
> el dolor que de verás siente.
>
> Y los que leen lo que escribe,
> en el dolor leído sienten bien,
> no los dos que él tuvo
> más sólo el que ellos no tienen.
>
> Y así en los raíles
> gira, entreteniendo la razón,
> ese tren de cuerda
> que se llama corazón (1981, 1997: 99).

¿No habla en serio el poeta? Escribir y escribir poemarios, prosas, cuentos policiales es realizar palabras que, al leerlas, validan lo que dicen: *son palabras que se autolegitiman*. En general, no podemos creer plenamente las aseveraciones, negaciones, promesas e injurias de los poetas, a no ser que seamos como Don Alonso Quijano; pero sí se nos permite imaginar lo representado, en el teatro de nuestro cerebro. El acto de ficción es, pues, serio. El poeta es serio porque le toca declarar un sentimiento, por ejemplo, de dolor, téngalo o no: lo que importa es que el dolor representado le permita al lector darle "cuerda" a su "corazón", con respecto a dicho sentimiento.

Ahora bien, postula Austin que una expresión de la ficción literaria no constituye un uso normal pleno. Al leer literatura, una de las maneras de estructurarse el *como si*, consiste en que los significados de las palabras valen algo pero no todo. No se trata de que las palabras de la ficción abandonen plenamente el sentido ordinario, ya que este siempre resuena en ellas. Cuando

Cervantes, o su narrador, dice: "de cuyo nombre no quiero acordarme", no tenemos que hacer un curso especial de significación para entender "no quiero". Por tanto, las palabras conservan su sentido ordinario, pero no la plenitud restrictiva de este.

Un ejemplo es la promesa de Don Quijote a Sancho de coronarlo gobernador de una ínsula. No se pude negar que la promesa de Don Quijote tiene alguno de los valores que debe tener lo prometido. Es, por ejemplo, deseable para Sancho, le gustaría más tener la ínsula que no tenerla. Pero Sancho no es el más indicado para gobernar un reino y Don Quijote no puede, en ese momento histórico, obtener de verdad una ínsula, porque para eso sería necesario, al menos, que viajaran por el mar... Se trata pues de una promesa que es promesa, por un lado, y por otro, no lo es, por lo que en definitiva no es una promesa. Claro que la credibilidad de Sancho, la sinceridad con que ofrece Don Quijote la ínsula de Barataria, constituyen una representación que nos ilustra los pormenores circunstanciales que hacen válida la proferencia de prometer. Nos hacen vivir en el seno de la promesa, mediante una promesa imperfecta pero afortunada por mostrar "la aventura" de una promesa desafortunada. (Ver *Anexo III*).

En este sentido es que recojo el esfuerzo de Wolfang Iser por conservar para el discurso de la ficción el enfoque pragmático. Su tentativa consiste en sustituir una explicación de la ficción basada en el "argumento ontológico", por uno de "carácter funcional" (1987: 92).[37] En lugar de quedarse mostrando lo inobjetable, que la ficción es algo aparte e incluso opuesto a la realidad, nos muestra que "la ficción nos comunica algo de la realidad" (p. 92). La ficción "es capaz de organizar la realidad de manera que ésta sea comunicable; por tanto, no puede ser lo

[37] Disponemos de dos traducciones: La de J. A. Gimbernat, ubicada en el libro *Acto de leer* (1987) bajo aparte titulado "Repertorio del texto", y la de Ricardo Suárez y Ortiz de Urbina, quienes la traducen como "La realidad de la ficción" en el texto *Estética de la recepción* (1989), recopilación de Rainer Warning. Me quedo con la de Suárez- Ortiz. No hay motivos muy fuertes para escoger ésta, a no ser que me parece más acertado que estos traduzcan "discurso de la ficción" y no como Gimbernat: "habla de la ficción". De todas maneras recurriré a ambas de ser necesario.

que ella misma organiza. Si se entiende ficción como estructura de comunicación, entonces, [...] ahora hay que atender no a lo que significa, sino a lo que efectúa" (p. 92).

Hablar de los efectos de la ficción –que en gran medida son las dos partes de *El Quijote*: en la primera parte de la novela, vemos los efectos de la ficción caballeresca en Alonso Quijano; en la segunda, los efectos de las ficciones de Don Quijote y Sancho en los otros personajes– nos conduce no sólo a relacionar la ficción y la realidad sino el texto de ficción y el lector. Y para mostrar cómo es operativa la ficción, Iser aprovecha el modelo de los actos de habla.

Iser cree que así como las palabras para ser afortunadas deben referirse a una convención compartida por locutor e interlocutor, vale decir, unos procedimientos aceptados, y desarrollarse en una situación concreta en la que funcionan los significados locucionario e ilocucionario y se realizan actos perlocucionarios, es decir, se busca producir efectos en el receptor; de la misma manera Iser cree que esto es fundamental para el discurso de la ficción. Primordialmente, el acto o significado ilocucionario y el acto perlocucionario. Iser se embriaga con una teoría que piensa tanto en lo comunicable, la preponderancia del interlocutor. No olvidemos que su estudio pertenece a una teoría pragmática de la lectura, y no le debe poco a Austin su título: *El acto de leer*. De ahí que con E. Von Savigny plantea el rol ilocucionario, "el receptor conoce las intenciones de los roles del interlocutor, y a la vez corresponde así a las expectativas de roles que allí se hallan ligadas" (98).

A partir de esto, Iser muestra básicamente que el hecho de que la "ficción imita los hábitos lingüísticos de los actos de habla ilocucionarios" (1987: 110), no implica que la expresión sea un pleno fracaso. La injuria que le hace Hamlet a Ofelia no es sólo una imitación que utiliza parasitariamente la materialidad verbal y significativa de la injuria. La injuria de Hamlet no es un acto vacío:

> [...] Ningún espectador de este drama tiene la impresión de que aquí sólo tiene lugar un acto de habla parasitario y

> consecuentemente vacío, más bien este lenguaje de Hamlet "concita" para el espectador casi todo el contexto del drama, que comienza a despertar todo lo que el espectador sabe del mundo, de los hombres, sus relaciones mutuas, los motivos de su acción, así como la particularidad de sus situaciones. Un lenguaje que puede producir tales cosas ciertamente no permanece vacío, aun cuando como acción de habla no aparezca en un contexto pragmático de acción. Tampoco se refiere, por tanto, a un contexto individual en el que los espectadores se encontrarían ante una representación de Hamlet; pero a la vez este contexto situacional queda modificado si –no es que enteramente suspendido– por lo que el lenguaje de Hamlet produce, y hay que preguntarse si de esta manera no se efectúa algo que, ciertamente de otro modo, es similar a aquella performación a la que Austin había dedicado su atención (1987: 100).

Como quiera que se vea, no estamos ante las palabras de la ficción, ante algo que no nos aborda con seriedad; no de la misma forma que hacen las palabras del lenguaje ordinario, pero tampoco como un simple acto desafortunado. ¿Cómo? Antes de que presentemos la solución de Vargas Llosa, Iser aborda una forma aceptable para observar cómo el acto discursivo ficcional cumple, a su manera, los requerimientos de lo convencional, los procedimientos aceptados y el significado situacional.

Sabido es que no hay literatura sin convenciones. Cuando se empieza un cuento, una novela, un poema, una comedia, esto no se puede hacer de cualquier forma. Como dice M. Victoria Escandell Vidal:

> [...] La literatura es una institución social. La literatura nos viene dada por nuestra sociedad: una obra se ofrece ante nosotros como literaria, y entonces nosotros realizamos los ajustes cognoscitivos pertinentes. La manera en una sociedad como la actual informa de que algo es literatura incluye a las editoriales, los canales de distribución, la crítica... Ello no implica, por supuesto, que se deba restar participación o poder de decisión al autor sobre el tipo de discurso a que se adscribe su obra; pero el autor que quiere escribir literatura debe conseguir que la sociedad y la cultura le otorguen la denominación que

reclama (1996: 210).[38]

Las obligaciones de quien pretende escribir un tipo de ficción no son tan inflexibles como para que en cada actuación un escritor no invente o recree la tradición, el legado heredado.[39] Empero, debe cumplir algunas exigencias, según el tipo de ficción que desee escribir. Para Aristóteles, hacer una tragedia exige *hamartia*, *hybris* y *catarsis*; una elegía se hace a propósito de la muerte de un ser querido y que quizá ha muerto de forma trágica; una comedia exige, desde Aristófanes, pasando por Plauto, Aretino, Maquiavelo, Molière, Wilde, Tejada, Shaw, un tonto o un personaje ridículo; pero este no es el caso de la comedia española del siglo de oro, la cual exige casi siempre un problema de honor, una disputa de espadas y la aparición de su majestad, el rey. Esto hace que no se pueda escribir sino a favor o en contra de una o unas tradiciones. Todo cuento convoca a los maestros del género: *Las mil y una noches*, Poe, Maupassant, Chejov, Quiroga, Moravia, García Márquez, Anderson Imbert, Carver, etc.

Lo anterior sólo destaca un tipo convencional, el de los gé-

[38] Me encontré con el libro de la profesora Escandell *Introducción a la pragmática* después de haber desarrollado mi proyecto sobre "Fingimientos y ficciones en *El Quijote*". El hecho de que algunas de las ideas propuestas aquí aparezcan en ese libro, como el hecho de que "la locura de don Quijote consiste en que no es capaz de distinguir la comunicación literaria y la comunicación «normal», es decir, el mundo de la ficción y el mundo «real»" (1996: 210), me reafirman en extraerle a estas ideas más pelos y señales, ya que, en el fondo, no son de Escandell ni mías, sino de la crítica cervantina. Sólo que aquí las repensamos y mostramos en función de la pragmática.

[39] A pesar de ser el siglo XX particularmente iconoclasta, destructor de las formas clásicas, de los géneros, inventor de vanguardias que nacían con el fragor de las guerras, muchas de sus renovaciones ya estaban anticipadas. Ninguna vanguardia ha surgido sin su raíz, a costa, como dice Borges, de quedar entonces amarrada de las pobrezas del presente. Es verdad que la mezcla de géneros, la hibridación, la heterogeneidad, la aparición de nuevos géneros, no es una empresa nueva ni carente de logros en siglos pasados. *Gargatúa y Pantagruel*, *Tirante el blanco*, *El Quijote*, *Jacques el fatalista y su amo*, son renovaciones tan importantes como en nuestro siglo *Ulises*, *El hombre sin atributos* o *Yo, el supremo*. Empero, disminuyamos las pretensiones. No olvidemos lo que significó, en su momento, *Medea* y, en general, la obra de Eurípides, una de las obras de mayor transformación literaria en Occidente, junto con Safo, Menandro, Dante, Boccaccio, etc. Quizá ahora que abandonamos el siglo XX e iniciamos el XXI, podamos hacer un balance que describa aquello en que avanzamos e innovamos de verdad, así estos hechos no hayan sido eventos de escándalo y vitrina.

neros. Pero el procedimiento aceptado bien puede ser de otro orden, por ejemplo, estilístico. Varias cosas son claras. Una, las convenciones literarias son flexibles, y pocas poéticas no dejan de traicionarse; dos, las convenciones literarias siempre son maleables y sujetas a transformaciones; tres, no son de un sólo tipo: un escritor como Shakespeare realiza quizá su más alta y contundente tragedia, *El rey Lear*, y para dejar favorecer el triste hundimiento de este orgulloso anciano, apela a la prosa, rompiendo con el acostumbrado verso del drama isabelino.

Hay ocasiones en que son exigencias que deben cumplirse a manera de condiciones de entrada. Por ejemplo, recordemos el trabajo que le plantea a Cervantes escribir la "prefación de su Quijote":

> Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato del prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse. Porque le sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla [la novela], ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo. Muchas veces tome la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribía; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el coso en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshoras un amigo mío, gracioso y bien entendido [...] (I: 51-52).

Estas dificultades o irónicas carencias, se las presenta luego al amigo:

> [...] Salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un espanto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en el final del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombre leídos, eruditos y elocuentes. [...] También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos [...] (I: 52-53).

Ante lo cual, el amigo le recomienda simular, inventar, los sonetos acostumbrados y, luego, adjudicarles autores como "el Preste Juan de las Indias o el Emperador de Trapisonda". Con esta treta ficcional Cervantes hace gala de su invención para producir, por ejemplo, el famoso soneto dialogado entre Babieca y Rocinante. Igualmente, el amigo le recomienda escribir al margen de su libro una que otra sentencia de Horacio o de Catón, además de uno que otro "latinazgo".

De esta forma Cervantes resuelve paródicamente una condición, promovida sobre todo por Lope de Vega, que consiste en mostrar autoridad filosófica –erudición- y relaciones con grandes señores. Cervantes trata de cumplir de manera burlesca una convención un tanto ridícula para obras de ficción. Y así, cumpliendo pero sin cumplir, le sale al paso a una exigencia de la comunidad literaria de su tiempo, que en esencia no es propia de la ficción misma pero sí de la institución literaria de la España del siglo XVII. El método de Cervantes, en esta ocasión, consiste en hacer una ficción que tematiza una convención trivial e inadecuada para los libros de ficción.

Regresando al planteamiento de Iser, observo que resuelve en qué consiste la seriedad de la mentira ficcional. El primer elemento que muestra consiste en que "el discurso de la ficción no está desprovisto de convenciones, únicamente que los organiza de un modo diferente a como lo hacen los actos lingüísticos regulados de la enunciación performativa" (1989: 172). ¿Cómo? En vez de organizar las convenciones de manera vertical, cuya finalidad es garantizar la estabilidad, aprovechar algo que "siempre ha regido", la ficción las reorganiza horizontalmente:

> Eso significa que el discurso de ficción opera una selección entre las convenciones más desde el punto de vista histórico. Las organiza como si perteneciesen a un conjunto. Por eso reconocemos en el discurso de ficción numerosas convenciones que asumen una función reguladora en nuestro medio social y cultural –o en otros medios–. Su organización horizontal las hace aparecer en combinaciones inesperadas, y las priva de su valor habitual estable. Las convenciones se muestran entonces

> en lo que son, porque se desligan del contexto funcional que las hace vivas. Dejan de ser instrumentos de regulación porque ellas mismas quedan tematizadas (p. 172).

Y aquí está el segundo elemento. La ficción saca de su contexto pragmático, por ejemplo, los actos lingüísticos y les da otro contexto inusitado. Es el conjunto de la obra el que dirá el alcance de la imitación de actos lingüísticos como la injuria, la promesa. La promesa en *El Quijote* es promesa pero de difícil cumplimiento, que en el contexto de los personajes, y gracias a la ficción, a los fingimientos de los duques, se cumplirá.

El tercer elemento es central: las convenciones se vuelven tema en la ficción. Gracias a la ficción las convenciones regulan pero son material de trabajo. Más allá de la función metalingüística que busca precisar el código, y facilitar la comunicación, la ficción se cita a sí misma en son de burla para mostrar sus posibilidades y sus límites. De esta manera, la convencionalidad amplía sus posibilidades comunicativas. Cervantes, como veremos, es el gran maestro de la tematización de la ficción –el maestro del equilibrio en la *tradición metaficticva*–, y fue así como logró ponerle punto final a la loca inverosimilitud caballeresca.

Para Iser el discurso de ficción funciona con sus significados ilocucionarios, con la convención invocada, con los proce- dimientos aceptados bajo la orden de esta. Es un acto de habla comunicativo que se realiza en cada obra mediante una selección de convenciones, cuyo procedimiento aceptado está constituido según esté constituida la obra de ficción como una estrategia que hace temblar las convenciones, las altera o las transforma. El trabajo del lector será arduo, porque en vez de recibir un mensaje, se le ofrece un mecanismo para que le produzca su código.[40] Y eso que contamos con una ventaja: Cervantes es

[40] Claro que esto no puede ser absoluto, no estamos obligados a producir el código de una obra en su totalidad. Porque la obra, entonces, sería una absoluta extrañeza. Las obras de ficción facilitan, como veremos, un mínimo de comunicabilidad; ofrecen entradas, puertas para que la lectura continúe, y cuando retan con extrañas discontinuidades, se trata quizá de obras humorísticas que buscan promover la lectura

un autor que ofrece diversas pistas para el lector, pistas en sus prólogos, en sus disertaciones literarias, y en la misma lectura que el autor hace de su novela de 1605 en la *Segunda parte* de 1615 o en su *Viaje del Parnaso*.

En síntesis, dar cuenta del sentido del discurso de ficción implica una tremenda participación del lector y una intensa capacidad del autor para comprometerlo. Por ello, quizá uno de los problemas más agudos de la ficción, constitutivo de los géneros –como la *catarsis* de la tragedia–, es su capacidad de afectar al lector. Es como si los efectos perlocucionarios fuesen sustanciales para la interacción entre el texto y el lector. Y a pesar de que en la proferencias ordinarias los efectos perlocucionarios no son convencionales, parece que en la ficción se impone, para que sea exitosa, llamar la atención del lector, despertar su fantasía, alertar su imaginación. De alguna forma los autores de ficción, bajo no sé qué encuesta, buscan determinados efectos y construyen su texto para que esto suceda. Sin una convención que incluya ciertos efectos, el lector puede que hasta produzca informes de lo que dice un texto de ficción, pero no vivirá su lectura con la zozobra y el agrado que la obra busca desde la *Poética* de Aristóteles.

IX

con la risa.

LAS RELACIONES ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD

¿Cómo se produce y en qué consiste esta convención o cuasi regla que rige a la ficción como tentativa exitosa para capturar al lector? ¿Cómo afecta la ficción al lector? Sin duda, lo que me parece sustancial, es que ésta no es un artificio falso, de "palabras, palabras, palabras" –como dice Hamlet–; tampoco se trata de un simple y puro cuento. Presentaré cuatro respuestas a las relaciones entre ficción y realidad. Una, sencillamente, muestra que se trata de una representación simbólica, que recoge Iser de Cassirer; las siguientes tres, las de Vargas Llosa, Ricoeur y Steiner, las presentaré en el siguiente aparte.[41]

[41] En estas discusiones sobre las relaciones entre ficción y realidad, es bueno vacunarse contra los argumentos totalizadores. Alguien puede decir que es impertinente distinguirlas porque todo es ficción. Por ejemplo, es ficción nuestra vida, la vida en general, pues ella nunca es como la imaginamos y planeamos; son ficciones nuestras leyes, pues podrían ser de otra forma; es ficción el lenguaje –como piensa Nietzsche–, que es un mapa de designaciones realizado a la enigmática naturaleza; es ficción la realidad, porque es una construcción, a veces limitada a la visión de cada individuo; es ficción el inconsciente, porque nadie sabe qué es y sólo nos da muestras, síntomas, pedazos las más de las veces engañosos; etc. Es claro que este argumento ha convertido el concepto de ficción en uno en el que cabe todo, por lo que ya nada se puede distinguir. A esto se le puede contestar que si todo es todo no discutamos nada, porque también nada es nada. Son válidas las discusiones que manejan algún nivel de discriminación. Mal que bien, distinguir entre ficción y realidad nos recuerda que aunque ambas son construcciones, no es gracias a la realidad que los humanos podemos descargar y evadir el peso de la vida y sus exigencias. Pero, claro, tampoco es gracias a la ficción que estamos comprometidos en cumplir al pie de la letra las leyes del mundo, aunque las ficciones nos permiten compromisos para salirle al paso imaginariamente a los obstáculos y adversidades del mundo. Quizá quienes sostienen que todo es ficción estén diciendo una cosa que es mala ficción –"descabellada", diría Cervantes–. A quienes argumentan a favor de que todo es ficción, les tocaría reconocer los oscuros márgenes, los límites entre lo que es y lo que no es. La diferencia entre ficción y realidad sirve para mostrar que no todo lo que queremos eludir es eludible. Sea cual sea el cuento que se nos ocurra, el agua estará compuesta de oxígeno e hidrógeno; el dólar es más fuerte que el peso colombiano. En nuestra especie son las mujeres las que quedan embarazadas. El autor de *El Quijote* de 1605 es Cervantes, etc. Vale decir, el orden del mundo conquistado por miles de años de antiguas generaciones que han muerto para dejarnos este legado de precario y eficaz orden; es el que nos permite el lujo de generalizar. Por nuestro lado, utilizamos "ficción" para indicar aquellas creaciones del lenguaje que inventan mundos mediante el artificio de las palabras *como si*. Mundos que aún en el caso del realismo más fanático son mundos ontológicamente distintos de la realidad del mundo cotidiano. Frank Kermone ha hablado del "dilema entre ficción y realidad" (1983: 130); por mi lado, creo, que no hay ahí ningún dilema. *Ambas tratan de construcciones que exigen*

Las ficciones han sido prohibidas por sociedades generalmente cerradas (Vargas Llosa, 1990: 16), pero en nuestros días pocos niegan que la ficción sea algo importante para la vida humana, algo necesario (claro, con la excepción de las sociedades no abiertas). Y esto se debe a que las ficciones son una parte sustancial de la realidad de los humanos. Ya lo había dicho Chesterton: "La literatura es un lujo; la ficción, una necesidad"; y en *Deslindes*, en los años cuarenta, el maestro de maestros, Alfonso Reyes presentó las tres verdades de la ficción literaria:

> [...] En ninguno de sus grados, ni en este último, podría la literatura escapar: 1º a la verdad filosófica o universalidad en el sentido aristotélico; 2º a la verdad sicológica o expresión de las representaciones subjetivas, de que nos dio ejemplo el poeta ante el crepúsculo; y 3º al mínimo de suceder real, de verdad práctica, que necesariamente lleva consigo toda operación de nuestra mente. La ficción vuela, sí; pero, como la cometa, prendida a un hilo de resistencia: ni se va del universo, ni se va del yo, ni se va de la naturaleza física por más que adelgace. Estos tres círculos dispuestos en embudo representan el cono, el ámbito rígido de su torbellino (1983: 188).

Con esto, Alfonso Reyes hacía referencia a que la ficción, de mano de Aristóteles, en tanto que puede dar cuenta de lo posible, puede expresar lo universal. Igualmente, puede dar cuenta de lo subjetivo. Pero la ficción literaria también da cuenta de algunas cosas prácticas: explicar ideas, aleccionar, didactizar, poner en escena las ideas, como los autos sacramentales que ventilan en público los valores de la cristiandad y el reino español. También puede, sencillamente, divertir.

Iser trae a colación un autor que muestra una forma de concebir la relación que hay entre la ficción y la realidad:

---

distintos tipos de compromisos. Ante la solicitud de un policía colombiano, tenemos que mostrar nuestra cédula, y quizá prepararnos y pagarle para que no nos detenga o mate injustamente; ante el policía de una novela podemos eludir quienes somos, y hasta mentir, diciendo que somos nosotros mismos. Palabras más, palabras menos, coincido con Searle en su libro *La construcción de la realidad*, según el cual "existe una realidad totalmente independiente de nosotros" (1997: 159).

> En su *Filosofía de las formas simbólicas*, Ernst Cassirer ha escrito que "la disposición característica del concepto consiste en que, a diferencia de la percepción directa, debe siempre empujar a su objeto lejos a una especie de distancia ideal para poder introducirlo así en su perspectiva. Debe superar la presencia bruta para conseguir la *representación*". El concepto, como caso particular del uso simbólico, hace posible el conocimiento traduciendo lo dado a lo que no está. La percepción inmediata no existe, de la misma manera que no existe el conocimiento inmediato. Es preciso que haya en lo que se da, alguna huella de lo no dado para que la comprensión sea posible, sea cual fuere la óptica en cuestión. Los símbolos son esa huella de lo no dado sin la que no tendríamos acceso a los datos empíricos (Iser, 1989: 174).

Esto apunta a que el hombre, en tanto animal simbólico, realiza actos simbólicos, entre los que cabe la ficción. Son formas específicas que toman elementos del mundo, que en el caso de las ficciones literarias, las reacomodan según su materialidad y ordenamiento verbal. ¿Esto qué permite? Explicar cómo una ficción sin ser mundo, lo presenta en términos de mundo posible. Estar en lo simbólico nos permite crear un mecanismo, lo simbólico, en el cual lo que no está dado, está sin embargo presente, simbolizado. Esto facilita sobre todo la comprensión:

> Los símbolos condicionan pues la constitución de nuestra comprensión del mundo dado de hecho, del que no incorporan ni las particularidades ni las características de lo dado. Precisamente por esta alteridad podemos disponer del mundo empírico. La comprensión no es una propiedad de las cosas mismas. Sólo invirtiendo el mundo en lo que no es, podemos percibirlo o captarlo. Si, por lo tanto, los símbolos, en tanto que hacen posible la visión, son independientes de lo visible, debe ser posible, en principio, por medio de organizaciones simbólicas, producir representaciones cuya acción consistiese en hacer presente lo no dado y ausente (p. 175).

El objetivo de Iser, no lo olvidemos, consiste en que, más allá de si la ficción es verdadera o no, esta nos comunica algo sobre

la realidad, y que, en este sentido, la pragmática austiniana facilita *la dimensión realizativa del discurso de la ficción*. Mediante el análisis de las formas simbólicas de Cassirer, Wolfgang Iser intenta salvar la supuesta falta de anclaje de la ficción en la realidad y, sobre todo, la ausencia de "situación contextual", que incide en que Austin vea las palabras literarias como no serias. Queda claro que las ficciones no se refieren directa ni indirectamente a objetos empíricos, pero sí los representan. En primer lugar, "la compresión del enunciado" (p. 175), es decir, la ficción muestra cómo debe "producirse lo que deja entender" (p. 175). Por tanto la ficción representa "la compresión del enunciado". Esta etapa la podemos ilustrar así: la promesa de la ínsula de Don Quijote a Sancho no es una promesa seria, pero nos muestra cómo debe producirse el enunciado de la promesa, nos permite entender la "lógica conversacional" de la promesa.

En segundo lugar, a la sin salida de las palabras de Austin sobre la ausencia de seriedad en las palabras literarias, Iser propone que "el discurso de la ficción representa un acto ilocutivo desprovisto de toda situación contextual dada, y que, en consecuencia, debe ofrecer al destinatario de la enunciación todas las indicaciones que le permitan construir el contexto" (p. 175). El discurso de ficción es un mecanismo que representa, y nos facilita, mediante instrucciones como el título de la obra de ficción, construir el contexto. En algún momento, al principio o al final de la lectura de *El Quijote*, sabemos que la promesa de Don Quijote es loca, irrealizable, infortunada, según Austin. Pero lo que logra esta ficción es que construyamos el contexto situacional de la promesa, y así entenderemos, ya que Quijote la podrá cumplir, ya que es imposible que lo haga, o ya que si la cumple, será en un contexto de risa, engaño y teatralidad, como efectivamente pasa.

Estas dos labores, que la ficción representa la comprensión del enunciado y obliga al lector a construir el contexto, nos lleva a pensar que la ficción es uno de los artificios más necesarios de la vida humana: un denso don antropológico. Es un mecanismo lingüístico que permite evaluar el lenguaje, corregirlo, mirar su

alcance: es el laboratorio del "si" condicional (antes estudiado) de las palabras y sus sentidos. Es quizá la estrategia más elevada de la actividad lingüística. Nos muestra cómo funciona la comunicación, la designación. No porque lo pretenda, sino porque lo representa. Cuando en la vida cotidiana un amigo nos promete algo, y sabemos que no podrá hacerlo, nos molestamos, y sabremos que la amistad tiene límites; pero cuando en una ficción alguien promete algo que sabemos es muy improbable que pueda cumplir, entendemos la promesa, qué exige este acto lingüístico para ser afortunado; entendemos pues lo burlesco que es prometer lo imposible, y por ahí derecho la singularidad del prometedor, la falacia de lo prometido, la ingenuidad de aquel a quien se le hace tal promesa y la ha creído.

Ahora bien, esto del contexto de una enunciación que le permite a la ficción tanto construir al lector como que éste la construya, aclara lo siguiente: la ficción implica por lo menos tres contextos: el contexto del autor, el del narrador y el de las proferencias de los personajes.[42] El primero aclara, por ejemplo, las convenciones en que circula el autor; la segunda, las circunstancias de la narración; y la tercera, la situación de las palabras del personaje.

A veces, al leer, algunos de estos contextos son más explícitos que otros. Por ejemplo, la novela fundadora de la picaresca, *El lazarillo de Tormes*, explicita mucho la situación del narrador, el origen de la voz, sus proyectos, con quien habla; y no obstante, si examinamos con agudeza, no carecemos de elementos –de los cuales el anonimato es una carencia secundaria– para construir la situación autorial de manera más o menos definida. Podemos precisar cómo eran los años de 1554, los tiempos del emperador Carlos V; traer a colación "El concilio de Trento", recordar a los criados de *La Celestina*, etc. Por su lado, Cervantes obliga a que frenemos nuestro entusiasmo. Desde el prólogo, el

[42] Esta es una manera bastante ligera de utilizar los análisis de semiótica narrativa del profesor Eduardo Serrano (1996). Igualmente incide en esto el manual escrito conjuntamente con el colega James Cortés, cuyo título es *Maestros y estudiantes generadores de texto. Hacia una didáctica del relato literario* (Cali, Universidad del Valle, 1999).

autor parece un ser de ficción, y nos vemos obligados a construir este contexto; igualmente, desde la primera frase de la novela, *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*, Cervantes nos tiende la mano para que produzcamos las tentativas de esa narración, construida entre la dubitación y la seguridad, entre la soberbia y la humildad. De la misma manera, construir las palabras de sus personajes es observar que los análisis de la filosofía del lenguaje son también cuestión de los personajes y sus contextos. Porque la ficción facilita ver escenarios que muestran a las palabras en acción, que invocan las nuestras, bajo el poder de lo simbólico:

> [...] Se entiende el discurso de ficción como una representación del lenguaje, la organización simbólica de los textos de ficción representa el resultado del uso simbólico. Consiste en producir por lo que se dice lo que quiere darse a entender. El carácter autoreflexivo del discurso de ficción representa, pues, las condiciones de comprensión para la representación que puede producir un objeto imaginario. Este objeto es imaginario en tanto que no está dado, pero que puede ser producido simbólicamente en la imaginación del destinatario (Iser, 1989: 175).

Pero Iser parece dudar, a mi modo de ver, de lo que ha logrado. Porque todo esto lo ve como un simple juego autoreflexivo de la ficción. Y a pesar de haber logrado plantear cómo se conecta la ficción con la realidad, mediante el lazo simbólico, empieza a caer preso de unas palabras que se estrellan con ellas mismas. Casi autosuficientes, resultan los discursos de la ficción. En vez de dar el paso para entender cómo se establecen los tres contextos en lecturas concretas de ficción, sigue preso de la idea según la cual las palabras de la ficción carecen de la situación contextual. Iser llega muy lejos, y pronto se desploma porque no es capaz de, como intentamos aquí –¿oh dolor de cabeza!–, extremar a Austin, hasta donde este no llegó: *Ver en la ficción, en la proferencia de la ficción, sea esta una declaración o una invitación, un uso serio y lúdico de las*

palabras, de las palabras que representan e inventan mundos, con palabras y convenciones incluidas. Es decir, no porque la ficción sea una cosa donde no se puede tomar todo en serio, nos debemos inhibir de asumir que en ella suceden, parte por parte, cosas muy serias. No porque se finja en las ficciones no hay seriedad. De lo contrario se desmoronaría la *Estética*, que como lo ve Flusser (1994: 159), trata de dar cuenta de la verdad de las obras de arte, no de la verdad con respecto al mundo empírico, sino de la lealtad al material con que se hace una ficción.

Es indudable que "seriedad" es un evaluador muy estricto en Austin. Quiere decir que de verdad quien hace una proferencia intenta hacerla sopena de ser infortunado. En este sentido, una promesa, una afirmación, un consejo, una excusa, etc., dichos en una obra de ficción, no son afortunados o afortunadas. Pero aquí es necesario precisar, cuando se hace la evaluación de "afortunado" de unas palabras de ficción, el tipo de contexto de ficción al que pertenecen aquellas: el contexto autorial, el de la narración o el de lo narrado, es decir, el contexto relativo a la fábula.

Es presumible que las palabras de un personaje de ficción –el de la fábula o la historia–, desde la perspectiva del contexto autorial, donde se debaten de tú a tú el autor y los lectores, sean infortunadas. Que un personaje de una ficción teatral se voltee ante el público y diga "les voy a regalar mi reloj", no es un hecho que nos permita –a no ser que seamos lectores o espectadores ingenuos– al finalizar la obra, dirigirnos al escenario a reclamar el regalo. No obstante, las afirmaciones de los personajes, en el contexto de lo narrado, son lo más serio del mundo, para el mundo del personaje. Si Don Quijote le promete a Sancho la gobernación de una ínsula, lo que observamos al principio es que Sancho duda de esto, de ver en su mujer y su Sanchica una familia de jerarquía que merezca ese cargo. Pero con el correr de la historia, poniéndole no tanto credibilidad como ánimo –como le solicita Don Quijote a Sancho–, esa promesa se vuelve para Sancho algo serio, algo que hay que cumplir. De igual forma, las palabras autoriales que tenemos de modo contundente

en los *Prólogos* de *El Quijote*, invocan la más profunda seriedad con respecto a los propósitos del autor, así estos sean contradictorios. Que el autor desee derrumbar la maquinaria de los libros de caballería, así no se cumpla esto del todo, nos plantea los propósitos ambiguos del autor, su deseo de derrumbar una literatura que de alguna forma también admira: su pretensión de hacer una literatura con relación a las fábulas caballerescas, a la desgastada épica del siglo XVI.

X
ALGUNOS MODOS DE RELACIONAR LA FICCIÓN Y LA REALIDAD

Retornemos a las respuestas sobre las relaciones entre ficción y realidad. La tesis de Mario Vargas Llosa, que aquí cotejaré con la idea de Wilde según la cual la vida es la que imita al arte, plantea que las ficciones presentan la vida imaginaria e ideal de los hombres. La siguiente respuesta consiste en devolverle a la ficción (la literatura y la poesía) su relación con la realidad; es la propuesta de Paul Ricoeur. La última respuesta consiste en afirmar que la literatura, como la página musical y el cuadro, son "presencias reales"; es la idea de George Steiner

El novelista peruano Vargas Llosa ha realizado ficciones que no son puro cuento. Basta con observar cómo en sus novelas de los años sesenta reconstruye al Perú a través de su experiencia –proceso que busca dar cuenta de la pregunta de Santiago en *Conversaciones en la catedral*, ¿en qué momento se jodió el Perú?" –. Quizá parte de la fuerza histórica de las novelas de Vargas Llosa venga de Balzac, cuando dijo –en palabras que son el epígrafe de esa novela–: "Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations". La ficción –novelística– es la historia privada de las naciones. No se trata simplemente de fantasía. De alguna forma, la ficción no es lo opuesto a la realidad sino una forma especial que sirve para representar la multiplicidad de ésta.

No obstante, al precisar su concepción de la ficción, Vargas Llosa muestra un contraste con lo anterior. La ficción representa un mundo. Generalmente se ha pensado que este es el mundo de la historia. Esa es la posición de Balzac, y en general –como hemos dicho– de buena parte de las novelas del siglo XIX y de las novelas de Vargas Losa. No obstante, éste piensa que el mundo que representan las ficciones es el menos histórico, el más personal, es decir, el mundo "privado": la historia de las fantasías de los individuos. Para Vargas Llosa es una máxima

que las ficciones mienten, esto es, no sirven como documentos históricos que nos permitan dar cuenta del mundo exterior de los hombres:

> Las novelas mienten –no pueden hacer otra cosa– pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos –ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros– quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar –tramposamente– ese apetito nacieron las ficciones. Ellas escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo (1990: 6).

En esta concepción se destaca la ficción como un mecanismo para hacer unas "trampas", un juego, según el cual aquella es una mentira que dice una verdad. Mienten, porque los mundos de las ficciones no son verdaderos, no pueden ni deben coincidir con la realidad. Para esto Vargas Llosa diferencia la historia de la ficción:

> ¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están compuestos ellos de palabras? ¿No encarcelan acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? La respuesta es: se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real. En tanto que la novela se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos. [...] Para el periodista o la historia la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira. A más cercanía más verdad, y, a más distancia, más mentira. [...] La verdad de la novela no depende de esto. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque "decir la verdad" para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y "mentir" ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral,

> o, más bien, de una ética sui generis, para la cual la verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos (p. 10).

El texto de Vargas Llosa se basa en un juego de palabras conocido como paradoja. Por un lado, la ficción (o las novelas, según el autor de *Los cachorros*) es una construcción de mentiras, pues aquello que sucede no sucede más que en la imaginación del autor, el cual según su capacidad de persuasión, de magia o de brujería, incita, convoca, despierta la fantasía de los lectores. Por otro lado, lo que invoca la ficción es precisamente su verdad, pues representa la verdad de la ilusión de los hombres. De tal manera que, aunque una ficción no sirve como documento histórico confiable en un cien por cien, sí es un documento que nos permite evaluar cuáles eran los sueños de una época.

Las ficciones llenan, por tanto, los vacíos de la vida humana, sean los que sean. Esto le permite a Vargas Llosa una descripción bastante eurocéntrica sobre la relación entre las sociedades y la ficción. En una clara referencia a Karl Popper, Vargas Llosa plantea que las sociedades abiertas son aquellas que realizan un esfuerzo por distinguir la ficción de la historia; las cerradas, al contrario, pronto contaminan de ficción la historia. En las sociedades abiertas, la ilusión de una sociedad es labor de los fabuladores; en las cerradas, la historia quiere suplir las deficiencias de una sociedad que carece de autocrítica. Las sociedades abiertas permiten el sueño respetuoso del orden objetivo de la historia, por ejemplo, del pasado; en las cerradas, la ficción es la historia, mejor dicho, el "mito" es la explicación del mundo, el pasado es una mezcolanza de cuento, y la fábula es una desfiguración de los hechos objetivos. En consecuencia, las sociedades abiertas permiten y celebran la ficción, mientras que las cerradas la persiguen y censuran, porque temen que se despierten los demonios y deseos humanos.

Cuatro aspectos destacan la ficción vargalloseana. El primero tiene que ver con la idea de ficción como un mecanismo que está hecho de palabras, que como tales modifican el mundo, porque el mundo hecho de palabras no puede ser como el mundo real

que habitamos: "la vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden (de la vida real) se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio" (p. 9). Las palabras alteran todo, tanto en la literatura fantástica como en la realista. Alteran y reorganizan, la situación de las palabras, el espacio y el tiempo, construyendo una trama que traiciona la vida. El segundo elemento tiene que ver con la idea de que el hacedor de ficciones es un simulador que al reinventar la vida nos ofrece a nuestro juicio una realidad, una vida producto de su brujería teatral. Se trata de una simulación y, en el fondo, de que los verbos que nos permiten referirnos al hacer ficción, los verbos "representar", "fingir", "hay que entenderlos en su más estricta acepción teatral" (p. 199). El tercer elemento nos propone que el objetivo de la ficción es ser persuasiva, como querrá el Cervantes de *El Quijote*, que no rompa los límites de lo creíble, es decir, que sea verosímil. De tal manera, para Vargas Llosa, como bien lo mostró en su análisis sobre García Márquez, *Historia de un deicidio* (1971), todo es posible en la ficción; sólo con una condición, que el novelista sea capaz de organizar las cosas, las palabras, para que la ficción persuada, es decir, complemente las insuficiencias de la vida. Vargas Llosa no se sorprende de los mundos imposibles de la novela de caballería, como la titulada *Tirante el Blanco* (de la cual es su mejor divulgador en los últimos años). Sólo exige ordenar, rehacer, reinventar la realidad.

Lo anterior nos permite resaltar el cuarto elemento que, creo, define con mayor agudeza la teoría de la ficción de Vargas Llosa. Me refiero al hecho de que la ficción

> debe añadir al mundo, a la vida, algo que antes no existía, que sólo a partir de ella y gracias a ella formará parte de la inconmensurable realidad. Ese *elemento añadido* es lo que constituye la originalidad de una ficción, lo que diferencia a ésta, ontológicamente, de cualquier documento histórico (1990: 114).

Por tanto, la ficción tiene un contacto con la realidad, no porque la represente objetivamente, trabajo del documentalista histórico, sino porque la altera, la transforma. Esta labor pue-

de hacerse añadiéndole a la realidad elementos que no tiene, o haciéndola más bella de lo que es como en el canto lírico, o peor de lo que es, como en la farsa latina, por ejemplo, en *La virgen de los Sicarios* de nuestro atrevido Fernando Vallejo. También puede sencillamente tergiversar, como en el trabajo de Cervantes sobre el cautiverio en Argel o de Roa Bastos sobre el dictador Francia; o exagerar, como acostumbra García Márquez; o medio inventar como en parte de la literatura fantástica de Kafka, Poe, Maupassant, o inventar con plenitud como lo hace Tolkien en *El Señor de los Anillos*. Se trata de una ficción que descubre lo que falta en la vida cotidiana, aquello de lo que carece la vida humana y lo escenifica en su teatro... La ficción, según Vargas Llosa, no es gratuita, "hunde sus raíces en la vida humana, de la que se nutre y a la que alimenta" (p. 11).

Antes de seguir con la concepción de Paul Ricoeur, creo pertinente ofrecer las ideas de Oscar Wilde al respecto. Se trata sin duda de una de las estéticas que apunta más en la dirección del arte como embuste. A cien años de su muerte, sus palabras, su sarcasmo, su agudeza, sobreviven; su magia para hacer comedia, su desgraciado final, hace que sus polémicas estéticas sean vigentes. Incluso abogó por los embustes que rompiesen la verosimilitud:

> Aburrida (la sociedad) de la conversación tediosa y moralizadora de los que no tienen ni ingenio de exagerar ni el genio de fantasear, cansada de esas promesas inteligentes cuyas reminiscencias siempre se hallan basadas en la memoria, cuyas afirmaciones invariablemente se encuentran limitadas por la verosimilitud y que en todo momento pueden ser corroboradas por el primer filisteo presente, la Sociedad, más pronto o más tarde, tendrá que volver a su perdido guía, al culto y fascinador embustero (Wilde, 1960: 425).

Los autores que renuevan la literatura no pelean sin un fondo en el que no haya una moda, una idea del arte que se impone, que es la convención contra la que aquel produce su manifiesto.

En sus comedias Wilde está discutiendo la convención realista, "la cárcel realista": "como método, el realismo es un fracaso absoluto" (p. 423). De una manera maravillosa, que no sé si se ha notado, concreta la idea de Cervantes (del imitador por excelencia, Don Quijote) de que el arte es el modelo de la vida:

> El Arte encuentra su propia perfección dentro, y no fuera, de sí mismo. No debe ser juzgado con arreglo a ningún factor externo de semejanza. Es un velo más bien que un espejo. Tiene flores que selva alguna conoce, y avecillas que ninguna arboleda posee. Hace y deshace los mundos, y puede hacer bajar de su sede a la luna con un hilo de escarlata. Suyas son las "formas más reales que los hombres vivientes", y suyos los grandes arquetipos, en comparación de los cuales las cosas existentes no son sino copias inconclusas. La Naturaleza, a los ojos del Arte, no tiene leyes, ni uniformidad. El Arte puede llevar a cabo milagros, con sólo desearlo así, y cuando llama a los monstruos de las profundidades, éstos acuden a su llamamiento. El Arte puede hacer florecer el almendro en invierno, y enviar la nieve sobre el trigal en sazón. A su conjuro, la escarcha posa su dedo de plata sobre la boca ardiente de junio, y los crinados leones se deslizan rampando fuera de los roquedales de las montañas lidias. Las dríadas atisban desde la fronda su paso, y el fauno atezado le sonríe extrañamente al cruzarse con él. Él tiene dioses de cabeza de halcón que le adoran, y los centauros galopan a su costado [...] (pp. 427- 428).

Wilde, al querer "resucitar el arte de la Mentira", lo que efectúa es darle nuevo crédito a la fantasía, otrora limitada por Cervantes. Pero el trabajo de Wilde implica un aspecto relevante. Su concepción de que "la vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita la vida" (p. 428), presenta una serie de ejemplos de cómo el arte, la literatura, la pintura, han renovado nuestras costumbres y nuestros ojos para observar el mundo. En ese sentido, "la literatura se adelanta siempre a la vida" (p. 430), siempre –según Wilde– empuja la vida por caminos que esta no había intuido. "La Vida vuelve el espejo hacia el Arte, y, o reproduce algún tipo extraño imaginado por el pintor o escultor, o realiza lo que aquél ha soñado en la ficción" (p. 433). Es-

tamos, pues, ante una apuesta según la cual la ficción se vuelve realidad, vida, verdad, es decir, las fantasmagorías de la ficción se concretan en la vida ensanchando los límites de ésta, sus valoraciones y percepciones de las cosas. (Otra vez Don Quijote tendría mucho qué decir aquí).

En cierta forma, es una concepción complementaria de la de Vargas Llosa. Mientras el peruano trata de mostrar que la ficción representa aquellos mundos que los humanos desean y la realidad no puede satisfacer, Wilde muestra un siglo antes que el arte (que nosotros tomamos aquí por ficción) sirve para cambiar el mundo de los hombres, para darle nuevas habilidades, para que el hombre encuentre un poco más de satisfacción después de la lectura de una obra.

Por su lado, Ricoeur hace una reelaboración de los estudios del lenguaje heredados de Ferdinand de Saussure. Me referiré a tres textos: "Philosophie et langage", de 1978, y, de manera más parcial, a "Qu´est-ce qu´un texte?", de 1986, y "Pour une théorie du discours narratif", de 1978.[43]

En "Philosophie et langage" Ricoeur se pregunta por cuál es la responsabilidad de la filosofía "después de la lingüística, la teoría de la comunicación, la lógica, etc.", y contesta: "La filosofía tiene la tarea principal de reabrir el camino del lenguaje hacia la realidad, en la medida en que las ciencias del lenguaje tienden a distender, si no a abolir, el vínculo entre el signo y la cosa" (p. 41). Me preguntarán, ¿por qué traer esta evaluación de las teorías del signo? Por una razón elemental: Ricoeur cree que la causa de los estudios de la literatura, de la ficción o de la poesía, que la separan de sus contextos de mundo y realidad, está en la teoría del lenguaje de Saussure.

De hecho, los postulados de Saussure (1979: 127-133) tendieron a censurar la relación entre el signo y la cosa, entre *signum* y *res*. El primer postulado de su teoría, enfocar el trabajo hacia

[43] Ensayos publicados en español con la introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, traducidos por éste último y con el título *Historia y narratividad*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

un objeto homogéneo, la lengua, es un esfuerzo por expulsar las diversas maneras como cada hablante ejecuta la lengua, el habla. Con el segundo postulado, Saussure subordinó los estudios de la lengua que cambia, la diacronía, a los estudios de una lengua que es un estado determinado en el tiempo, la sincronía. El tercero, plantea que "en la lengua sólo hay diferencias" (Ricoeur, 1999: 43). Es decir, no se puede tratar "el estado del sistema [de la lengua]" en "términos absolutos, sino únicamente [como] relaciones de dependencia" (p. 43). El cuarto postulado, el más radical de Saussure, según Ricoeur, hace del conjunto de los signos, si se me permite, una república independiente. Plantea que los signos están en un sistema cerrado del cual "la lingüística estructural tratará siempre de encontrar el código finito de reglas que articula innumerables producciones discursivas, como el cuento, el mito, el relato, el poema, el ensayo, etc." (p. 43). Esto condujo a que este tipo de análisis –necesario aún en nuestros días–, al concentrarse en los signos como un encierro, enfatizara más en las relaciones internas entre los signos que en las que hay entre estos y las cosas del mundo.

La dirección del análisis estructural, en aras de homogeneizar, separar, clausuró, pues, al hablante (al tomar como objeto la lengua y no el habla[44]), a los otros (al concentrarse en la sin-

[44] La crítica a esta tendencia de Saussure se inicia con el concepto de "actos de habla" de John Searle: "Podría parecer aún que mi enfoque es simplemente, en términos saussureanos, un estudio de la *parole* más bien que de la *langue*. Estoy argumentando, sin embargo, que un estudio adecuado de los actos de habla es un estudio de la *langue*. Hay una razón importante por la cual esto es verdad, razón que va más allá de la afirmación de que la comunicación incluye necesariamente actos de habla. Considero que es una verdad analítica sobre el lenguaje que cualquier cosa que quiera ser dicha pueda ser dicha. Un lenguaje dado puede no tener una sintaxis o un vocabulario lo suficientemente ricos para que en ese lenguaje yo diga lo que quiero decir, pero no existen barreras en principio para complementar un lenguaje insuficiente o para decir lo que quiero decir en uno más rico. No hay, por lo tanto, dos estudios semánticos distintos e irreductibles: por un lado un estudio de los significados de oraciones y por otro un estudio de las realizaciones de los actos de habla" (Searle, 1994: 27). Pero la crítica más clara a la oposición lengua y habla es de Oswald Ducrot en su ensayo traducido por Rubén Sierra y publicado en la Revista *Eco*: *De Saussure a la filosofía del lenguaje*. El problema se presentó cuando Saussure, con el fin de encontrar un objeto de estudio estable para la lingüística, dijo que éste era la lengua en oposición al habla, que es individual, activa, en síntesis, un caos en grado sumo. Entonces planteó que la lengua era social y pasiva, y el habla individual y activa, con lo que produjo un objeto estable,

cronía y eliminar la historia) y a las cosas del mundo (al limitarse sólo en las relaciones internas al sistema). Se olvidó que:

> Para quienes hablamos, el lenguaje no es un objeto, sino una mediación. En un triple sentido: en primer lugar, se trata de una mediación entre el hombre y el mundo, dicho de otro modo, es aquello a través de o mediante lo que expresamos la realidad, aquello que nos permite representárnosla, en una palabra, aquello mediante lo cual tenemos un mundo. El lenguaje es, asimismo, una mediación entre un hombre y otro. En la medida en que nos referimos conjuntamente a las mismas cosas, nos constituimos como una comunidad lingüística, como un "nosotros". El diálogo es, como hemos dicho, en tanto que juego de preguntas y de respuestas, la última mediación entre una persona y otra. Finalmente, el lenguaje es una mediación de uno consigo mismo. A través del universo de los signos, de los textos o de las obras culturales podemos comprendernos a nosotros mismos (Ricoeur, 1999: 47).

Ricoeur trae en su argumentación una idea que procede de Emile Benveniste. Basado en una apreciación que procede de Austin y Searle, Ricoeur definirá de la siguiente forma acto de habla, es "*la intención de decir algo sobre algo a alguien*", (47). Pero para ello tendrá que pasar de las palabras, del signo, a la frase, o mejor, al discurso. Porque el acto de habla, "*la inten-*

---

pero desconoció que la actividad y creatividad del hablante no es un acto sin convención alguna, un acto nihilista. "La teoría saussureana –según Ducrot– quiere decir que es a la vez legítimo e indispensable distinguir la relación semántica existente entre un enunciado y su sentido, y el valor pragmático que le puede conferir su enunciación [...] " (1997: 346). Los trabajos de Austin y Searle le devolvieron a la enunciación, al habla, su carácter social. Si la proferencia de un hablante fuese una realización tan asocial, tendríamos que cada proferencia sería un acto anárquico; y si todas nuestras proferencias fuesen actos anárquicos, individuales, no sociales, sencillamente no habría comunicación ni sociedad humana. Por tanto, Austin permitió asimilar "la actividad lingüística y [la actividad] de la creatividad individual" (1977: 347). La teoría de los preformativos permitió suministrar ejemplos que "determinan el valor, no ya solamente de enunciados, sino de actos de enunciación. Pues es una convención la que hace que el empleo de cierta fórmula tenga por resultado comprometer a quien la pronuncia y crear una obligación para él" (p. 348). A continuación, Searle precisó más esto cuando aseveró que un "acto de habla" es un acto regido por reglas. Así, sin que el uso –la creatividad– individual se dejara a un lado, con el recurso de las reglas, se permitió entender cómo es social la realización de actos de habla.

ción de decir algo sobre algo a alguien", no se realiza con signos, sino con frases. Ya que ésta "tiene una función sintética. Su carácter específico consiste en ser un predicado" (p. 48). Esto le permite encontrar el tema que está en ciernes, el referente del discurso, algo, un "objeto real extralingüístico". El discurso, pues, permite una distinción radical con el signo: "El signo difiere del signo; el discurso se refiere al mundo. La diferencia es semiótica; la referencia, semántica" (p. 49). Mientras que la semiótica se interesa por las relaciones al interior del signo y al interior de la lengua, el punto de vista semántico encuentra en el discurso "la mediación entre el orden de los signos y de las cosas" (p. 49).

De la misma forma que Ricoeur se abre el estudio de la mediación entre los signos y las cosas, entre discurso y referencia, se abre la mediación con el emisor, a través del uso del pronombre personal "yo", de los tiempos verbales, de "los adverbios (aquí, ahora, etc.) y de "los demostrativos (esto, eso)" (p. 50). Asimismo, aparece la mediación intersubjetiva, con los usos del "tu", con "la fuerza ilocucionaria", porque lo que se quiere decir con nuestro decir es un compromiso con el interlocutor (p. 51).

Ahora bien, más allá de los signos, las palabras, la frase, realmente nos encontramos con formaciones discursivas más amplias que llamamos "textos" y "obras". Por tanto, es necesario preguntar si los textos, las obras también tienen su respectiva referencia extralingüística, no como un mero derivado de los signos y sus proyecciones. Ricoeur encamina a continuación sus esfuerzos "a ampliar la noción de "referencia" a otros tipos de proposiciones distintas a las descriptivas"; para esto, "a los textos cuya pretensión de verdad no se inscribe en el marco de la proposición descriptiva", Ricoeur los llama "poéticos" (p. 52). Es entonces cuando expone el gran investigador de la hermenéutica su tesis sobre la referencia de los textos literarios, poéticos, de ficción:

> Mi tesis [...], consiste en que la capacidad referencia no es

> una característica exclusiva del discurso *descriptivo*, sino que también las obras poéticas *designan un mundo*. Esta tesis parece difícil de sostener porque la función referencial de la obra poética es más compleja que la del discurso descriptivo, e incluso paradójica, en un sentido fuerte [...] La obra poética sólo abre un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O, por decirlo de otro modo, en la obra poética, el discurso pone de manifiesto su capacidad referencial como referencia *secundaria* gracias a la suspensión de la referencia *primaria*. Por ello, podemos caracterizar, con Jakobson, la referencia poética como referencia "desdoblada" (p. 52).

Este tipo de texto, con esta suspendida referencia denotativa, exige ya no la labor de la lingüística sino de la hermenéutica. Ahora requerimos de dos disciplinas: (1) la interpretación, que se encarga de dar cuenta, "de poner de manifiesto" "el mundo del texto"; y (2) la hermenéutica, que es "la ciencia que estudia las reglas de interpretar textos" (p. 54).

Surge aquí una aclaración: ¿qué es eso que Ricoeur llama "el mundo del texto"? La palabra "mundo" está muy de moda, pero no siempre se arriesgan definiciones. Así, a mi modo de ver, Umberto Eco, en *Lector in fabula*, un análisis sobre cómo estructura un texto sus mundos posibles, en la que se define "mundo posible" y "mundo de referencia", es bastante limitado en definir "mundo" e, incluso, "mundo de texto" (1978; 1887: 172- 244). Con respecto al concepto de mundo ha dicho Ricoeur:

> ¿Qué es un mundo? Es alguna cosa que se puede habitar, que puede ser hospitalaria, extraña, hostil. Hay además sentimientos fundamentales que no están en ninguna relación con una cosa o con un objeto determinado, pero que dependen del mundo en el cual la obra comparece; éstos son en suma, puras modalidades del habitarlo. Pienso que no es ni por complacencia ni por retórica que se habla, por ejemplo, del "mundo griego", aunque sea cada vez a propósito de una obra particular: la obra que es en sí misma un mundo singular, hace valer un aspecto o una faceta, es decir, de ese "mundo

> griego" que va más allá que ella misma: remite a una suerte de entorno, testimonia una capacidad de expandirse y de ocupar un espacio entero de consideración o de meditación ante el cual el espectador se puede situar [...] Un mundo es alguna cosa que me rodea, que puede sumergirme; en todo caso, un mundo que no produzco, pero donde me encuentro (1997: 8).

Del "mundo del texto", de un mundo que podemos habitar, sea cómico o trágico, y que no hemos producido realmente sino a la manera de un *como si*, y en el cual nos encontramos y podemos producir un modo de habitarlo, de este mundo podemos encontrar indicios, rastros. Aunque los textos poéticos no denotan, es decir, producen su referencia gracias a "que suspenden la referencia" en "el sentido definido por las normas del discurso descriptivo" (p. 53). Por tanto, si el lenguaje poético no denota, ¿qué hace?

> [...] El lenguaje poético no denota nada, pero es cierto que da lugar a connotaciones imaginativas y emocionales. Ahora bien, ¿qué es una imagen poética? ¿Qué es una emoción o un sentimiento poético? En tanto que poética, una imagen es algo distinta a una representación fugaz. Es una creación del lenguaje y, simultáneamente, un esbozo del mismo. Este juego entre la imagen y el lenguaje convierte lo imaginario en la proyección de un mundo ficticio, en el boceto de un mundo virtual en el que podría vivirse. Nos encontramos, pues, en la ficción con el aspecto negativo de la imagen en tanto que función de lo ausente o de lo irreal. La imagen lleva a cabo, en este sentido, la suspensión o la *epoché* de la realidad cotidiana. Pero dicha *épochè* sólo es el aspecto negativo de la ficción. Esta da lugar a lo [que] podría llamarse "referencia creadora"; término con el que se designa su capacidad de "recrear" la realidad (Ricoeur, 1999: 54).

Ricoeur logra explicar cómo se da la representación del mundo en el mundo de la ficción. Por un lado, es un reinvento del lenguaje, una pericia connotativa. Pero por otro es una ganga del sentimiento, el cual, ante la ficción, se anima y se afecta por este mundo, que aunque de ficción, es un mundo. Un mundo en el que sentimos que podemos habitar. De esta forma no se trata

sólo de emoción ni de lenguaje que crece preso de una lógica en la que se producen únicamente relaciones entre signos. Sin embargo, este sentimiento se debe al lenguaje:

> El sentimiento es, como la imagen, una creación del lenguaje. Es el estado anímico que configura un poema determinado en su singularidad. Al igual que la ficción –constituye su contrapartida–, tiene la misma estructura que el poema. Además, bosqueja un mundo, sin conferirle la forma articulada del discurso, sino la forma global de la fisonomía de las cosas captadas como un todo. Un estado anímico no es una afección interna, sino un modo de encontrarse entre las cosas. También aquí, la *epoché* de la realidad cotidiana, hecha de objetos distintos y manipulables, es la condición necesaria para que la poesía dé lugar a un mundo a partir del estado anímico que el poema articula con sus palabras (Ricoeur, 1999: 54).

A esta dimensión de los mundos proyectados por la ficción y el sentimiento, hay que agregar una cualidad más, que permite mediante aquellos acceder a la realidad. Ricoeur compara "la función creadora" de la ficción poética con la función heurística de la ficción, que elaboramos con nuestro reciclado Vaihinger en el *Ensayo VI*. Basado en Max Black y Mary Hesse, Ricoeur recuerda que el lenguaje científico y sus ficciones:[45]

> No son réplicas en miniatura de algo real, sino construcciones originales en las que pueden leerse, tras una simplificación relativa, las relaciones más complejas de aquello que se intenta explicar, la imaginación científica pasa a ser también creadora, pues su tarea consiste en ver en la realidad nuevas conexiones mediante algo meramente construido (p. 55).

El mundo de la ficción no es sólo un mundo posible, una proyección de la ficción y las palabras, es también un mundo habitable; igualmente redescribe y "refigura" la realidad, como

[45] Iser escribe: "Si nos preguntamos en primer término sobre la relación existente entre texto y realidad, aparece con claridad que el texto no puede referirse solamente a la realidad, sino sólo a «modelos de realidad», la realidad en tanto que pura contingencia, no puede servir de campo de referencia al texto de ficción" (1989: 182).

plantea Ricoeur. A pesar de la locura de Don Quijote, una de las cosas que parece insinuar Cervantes, con un hombre enloquecido por las ficciones caballerescas, es que de alguna forma el mundo que se encuentra Don Quijote, sea por obra del teatro, del engaño, o de la socarronería, se empieza a parecer a lo que lee, vale decir, se ajusta a las palabras de Don Quijote. Las ficciones no sólo son, como plantea, empobreciéndolas, Vargas Llosa, artefactos que representan nuestros sueños: son factibles de ser reales, de transformar la realidad, como sugiere Wilde. Porque no sólo representan nuestros sueños, lo irrealizable, sino nuestro paquete de mundos posibles, tanto irrealizables como realizables.

Ricoeur ha ubicado la referencia en la labor de lectura: "La tarea de la lectura, en cuanto interpretación, consiste precisamente en realizar su referencia" (1999: 63). Pero este esfuerzo implica en gran medida abandonar la idea de que la ficción reproduce, representa y, mejor, presenta, produce. "El mundo que podemos considerar imaginario, es presentificado por la escritura" (p. 63). Esto se debe a que la lectura de ficción es la realización de tres operaciones: 1) "la constitución al mismo tiempo de uno mismo y del sentido" (p. 75); 2) en un combate contra la distancia cultural, la apropiación, "mediante lo cual lo lejano resulta contemporáneo" (p. 75); y, 3) la actualización, mediante la cual "el texto «actualizado» [...] encuentra un contexto y un auditorio. Recupera el movimiento de remisión a un mundo y a unos determinados sujetos que habían sido interrumpidos y suspendidos" (p. 75).

En el sesudo ensayo "*Pour une théorie du discours narratif*" (1978), Ricoeur ha agregado un elemento sustancial al concepto de ficción. Primero parte de la teoría aristotélica del drama, según la cual "la esencia de la *poíesis* es el *mythos* del poema trágico, y asimismo que su objeto es la *mimesis* de la acción humana" (139). Luego, la generaliza y aplica al relato de ficción.

Mythos y *mimesis* tienen en Ricoeur una definición estricta. *Mythos* es: 1) un decir, un discurso, 2) un hacer, una fábula, un mundo de fantasía; y 3) el más importante, una elaboración,

una trama de la fábula, casi siempre conocida en el drama trágico griego (como dice H. James, "una ejecución"; todo el arte que Vargas Llosa y Tolkien llaman "la magia del novelista"). Por otro lado, *mimesis* no es "imitación" "en el sentido de un modelo preexistente" (139). ¿Qué es? "Una imitación creadora":

> En primer lugar, "imitación" es el concepto que nos permite distinguir entre el arte humano y el de la naturaleza. En este sentido, dicho concepto sirve, más que para unir esferas que se encuentran separadas, para distinguirlas. En segundo lugar, la *mimesis* sólo puede darse de la mano de la acción. La mimesis y la poíesis, en cuanto elaboración de una trama, son, por tanto, homogéneas. Por último, la *mímesis* no imita "el darse efectivo de los acontecimientos, sino su estructura, su significado". La *mimesis* no es una mera reduplicación de la realidad, pues la tragedia "trata de representar a los hombres mejores (beltíones) de lo que son en realidad" (Aristóteles). La *mimesis* trágica reactiva la realidad, es decir, en este caso, la acción humana, pero le confiere sus propios rasgos, la engrandece. La *mimesis*, en este sentido, es una especie de metáfora de la realidad. Al igual que la metáfora, nos pone algo delante de los ojos, lo "presenta en acción" (pp. 139-140).

Esto le permite a Ricoeur afrontar la idea de que la ficción es una copia o réplica de la realidad, pero también permite salirle al paso a la idea de la ficción como una imagen que remite a la misma cosa tanto en ausencia como en presencia ("la *misma* cosa puede percibirse *in praesentía* o imaginarse *in absentia*" (p. 141). ¿Con qué fin? Con el de devolverle a la ficción su enigma, su novedad, su capacidad de ser un aparato discursivo cuya referencia es productiva. En la ficción la imaginación no reproduce tanto como produce. "La ficción plantea el problema de la irrealidad, que es completamente distinto de la mera ausencia" (p. 141). No se trata de traer a colación lo ausente sino de inventar, como si sencillamente reprodujera, representara o copiara: "pues la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, como si esta fuera algo dado previamente, sino que hace referencia a ella de un modo productivo, es decir, la establece" (pp. 141- 142).

"La referencia productiva" de la ficción la acerca, según Ricoeur, a Cassirer –como ya hemos visto– y a Nelson Goodman:

> Los sistemas simbólicos elaboran y reelaboran continuamente la realidad. Así sucede con los *íconos* estéticos, pero también con los *modelos* epistemológicos y con las *utopías* políticas. Son de carácter cognitivo, es decir, logran que la realidad sea como ellos la presentan. Desarrollan esta capacidad organizativa porque poseen una dimensión de carácter sígnico, porque son elaborados con *trabajo* y las técnicas apropiadas, y porque dan lugar a *nuevos* esquemas para leer la experiencia. Como puede apreciarse, se trata de los tres aspectos que ya hemos apreciado al estudiar el concepto aristotélico de *mythos*: decir, hacer y elaborar una trama (Ricoeur, 1999: 142).

Mediante la "referencia productiva", la ficción no simplemente suspende, hace la *epoché* del mundo ordinario; no sólo se suspenden las referencias descriptivas, sino que se "reorganiza el mundo en función de las obras y éstas en función de aquél" (Goodman, citado en Ricoeur, 1999: 142); o como dice Wilde, se abre el camino para que "la Vida imite el Arte". Por tanto se redescribe el mundo: "la ficción *redescribe* lo que el lenguaje convencional ha *descrito* previamente" (p. 142).

El paso de la suspensión a la redescripción lleva a resultados inusitados. Uno es que no todo lo relativo a la "verdad" se puede dejar a un lado en las ficciones. Primero, porque tanto el discurso descriptivo, como el discurso histórico, como el discurso de la ficción –el discurso redescriptivo– coinciden en que parten de las estructuras simbólicas. Segundo, porque la ficción no puede realizar su labor de redescripción, su referencia, abordando el mundo de cualquier forma. Se debe al mundo no en tanto lo describa en términos veritativos, sino en tanto lo redescribe sin que el "mundo" se borre de tal manera que aparezca –aun en las más raras ficciones– como un mundo no habitable.

La referencia indirecta de los relatos de ficción obliga al hacedor de ficciones a cumplir ciertas verdades. Debe cumplir las exigencias del decir, de la fábula, de la trama; debe cum-

plir lo que los géneros, la tradición dicen sobre lo anterior; debe cumplir las normas de la descripción –no por redescribir no se describe–; debe cumplir el ordenamiento ritual de las representaciones humanas de un grupo o tribu determinado. Y, sobre todo, debe cumplir por tanto con unas convenciones que son puestas en cuestión, porque así como dice Ricoeur que la ficción suspende las referencias directas y produce unas nuevas, también la ficción reelabora las convenciones: ya sean condiciones necesarias, recomendaciones, consejos, reglas del material, del discurso, del mundo. La verdad, en consecuencia, no ha sido expulsada de la ficción.

Es aquí donde quisiera –para finalizar– traer a colación la idea elemental de George Steiner. En su ensayo *Presencias reales*, una conferencia de 1985 y publicada en español en 1997, plantea la crisis del lenguaje y su consecuencia más preocupante para la lectura de literatura (y también de pintura y música): "el intento programático de disociar el lenguaje poético de referencias externas" o, mejor dicho, "la disociación del lenguaje y la realidad" (p. 51). Entonces Steiner le propone a la estética una ética, cuyo esfuerzo consiste en un listado de deberes. Estos consisten en actuar ante el lenguaje reconociendo que todo acto lingüístico tiene un autor, y que todo intento de decir algo sobre algo, efectivamente dice algo, al contrario de la idea impulsada por corrientes como la deconstruccionista. Así, por ejemplo, debemos actuar, "debemos leer como si el texto que tenemos ante nosotros tuviera un significado". Igualmente "debemos leer como si el medio temporal y efectivo de un texto tuviera importancia", es decir, como si a pesar de ser contradictorias y frágiles las intenciones del autor, fuesen importantes, porque "enriquecen los niveles de conciencia y de disfrute, generan límites para la complacencia y la licencia de la anarquía interpretativa" (pp. 71-72). Además:

> Cuando leemos de verdad, cuando la experiencia que vivo resulta ser la del significado, hacemos como si el texto (la pieza musical, la obra de arte) encarnara (la noción se basa en lo sacramental) la presencia real de un ser significativo.

> Esta presencia real, como en un icono, como en la metáfora representada por el pan y el vino sacramental, es, finalmente, irreductible a cualquier otra articulación formal, a cualquier deconstrucción o paráfrasis analítica. Es una singularidad en la cual el concepto y la forma constituyen una tautología, coinciden punto por punto, energía por energía, en ese exceso de significación situado por encima de todos los elementos discretos y códigos del significado a los que llamamos símbolos o agentes de transparencia (pp. 72-73).

La raíz de la ficción retorna pues a la posesión que ésta hace del lector. "Cada una y toda vez que un poema o un pasaje en prosa se apodera de nuestro pensamiento y nuestra sensibilidad, se introduce en el nervio de nuestra memoria y en nuestro sentido de futuro" (p. 73). Esto hace, incluso, que se describa la posesión de la presencia de una ficción –o un poema, o una melodía– con la hermosa metáfora de convertirnos en morada de esa presencia: "Ser «habitado» por la música, el arte, la literatura, ser hecho responsable, equivalente a esa "habitación" como un anfitrión a su invitado –quizá desconocido, inesperado– por la noche, es experimentar el misterio común de una presencia real" (p. 73).

En fin, recogiendo frutos, podemos concluir que hemos primero mostrado el poder de la ficción, según esta represente nuestros sueños y deseos, aquellas cosas que la realidad nos impide realizar. Es la magia de Vargas Llosa, uno de los novelistas que más le ha aportado en nuestros días al canon realista de la ciudad letrada americana. Hemos, luego, contrastado lo anterior con Wilde, para quien el arte es una anticipación de lo que va a ser el mundo y la realidad. Mientras para Vargas Llosa, de manera tajante, los sueños no serán más que sueños, Oscar Wilde plantea que las mentiras del arte, tarde o temprano, serán parte constitutiva de nuestras costumbres y percepción. Luego hemos mostrado con Ricoeur que la ficción refigura y redescribe el mundo, pues su *referencia productiva establece el mundo*. Es algo cercano a Wilde, pero se diferencia porque para Ricoeur

la *poíesis* poética, fictiva, no sobrevive por ella misma, sino que está en relación con el mundo en tanto comparte su estructura simbólica, y por tanto es una variación de los mundos que podemos habitar. Finalmente, Steiner nos muestra que la ficción –como parte de las artes literarias, pictórica y musical– es un hecho real que nos posee y encuentra habitación en nosotros mismos.[46]

Demasiadas habitaciones, mundos y metáforas hay, sin duda, en estas apreciaciones de la ficción. Es como si para tratar a la ficción no se pudiese hacer de un modo no metafórico; es como si las teorías de la ficción fuesen un resultado de apreciaciones que aún no pueden dejar de lado los andamios de las metáforas con las que intentamos comprenderla. Así, partimos con Vargas Llosa de la habitación íntima de nuestros deseos; pasamos luego con Ricoeur a la *poíesis* de una habitación posible en la que podemos vivir; y retornamos con Steiner a ser nosotros mismos la habitación de esos mundos ficcionales. Tal vez algún día, para estudiar la ficción, podremos dejar de lado tantas metáforas heurísticas...

[46] Jan Mukarovský dice: "¿Cuál es, pues, esa realidad indefinida a la que apunta la obra de arte? Es el contexto total de los fenómenos llamados sociales, como la filosofía, la política, la religión, la economía, y otros. Por esta razón el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y de representar «La época»; por lo mismo la historia del arte se ha confundido durante mucho tiempo con la historia de la cultura en el sentido más amplio de la palabra y, viceversa, a menudo la historia universal basa su propia periodización en las peripecias de la evolución del arte. Es cierto que el vínculo de algunas obras de arte con el contexto general de los fenómenos sociales parecería ser muy laxo, como sucede en el caso de los poetas «malditos», cuyas obras son ajenas a la escala de valores de su época; pero justamente por ello quedan excluidas de la literatura y sólo son aceptadas cuando, como consecuencia de la evolución del contexto social, adquieren la capacidad de expresarlo" (1993: 57).

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

XI
LO VEROSÍMIL

Alfonso Reyes ha dicho que la literatura es "la verdad sospechosa" (1983: 164). Aceptémoslo, aun después de todo lo que hemos afirmado; lo que no es, es una realidad sospechosa; empero como hemos visto, es un tipo de realidad. Y en el fondo no toda verdad está excluida de la ficción. A pesar de ser un lugar común entre los comentaristas de la ficción, creemos que hay aspectos relativos a la verdad que son necesarios para que ésta se establezca y sea creíble.[47] Ya hemos visto que la ficción esta-

[47] Al decir de Eco, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, un libro de divulgación sobre narrativa: "Hasta ahora mi discurso ha estado dominado por el espectro de la Verdad, que no es algo que conviene subestimar. Nosotros pensamos que sabemos bastante bien qué significa decir que una aseveración es verdadera en el mundo real. Es verdad que hoy es miércoles, que Alexander-platz está en Berlín, que Napoleón murió el 5 de mayo de 1821. Sobre la base de este concepto de verdad, se ha discutido mucho qué quiere decir que una aseveración es verdadera en un mundo narrativo. La respuesta más razonable es que es verdadera en el marco del Mundo Posible de una determinada historia. No es verdad que ha vivido en el mundo real un individuo llamado Hamlet, pero si un estudiante dijera en el examen de literatura inglesa que al final de la tragedia shakesperiana Hamlet se casa con Ofelia, le explicaríamos que había dicho algo falso" (1996: 97). Ahora bien, Eco considera que hay "un mundo real", construido por la historia, por nuestra experiencia empírica de comprobaciones y refutaciones, de la cual, de una manera bastante searleana, son parásitos los mundos posibles de las ficciones. Para Eco, "posible" es más una variación ideal que una concreción real, al contrario de la estimación de Steiner. "El mundo de referencia real" de Eco es pues empirista; de él están excluidas las creencias, las fantasías, hasta las leyendas, que, igualmente, a mi modo de ver, pertenecen al mundo; aunque, por supuesto, no son fácilmente registrables y medibles. En el fondo, ante el mundo de ficción, siempre oscilamos entre estos dos extremos: o es un mundillo desprendido de la realidad cotidiana o de nuestros sueños, o es un mundo autónomo. En síntesis es autónomo, pero para su constitución presupone el mundo real, el mundo humano, con sus objetividades y subjetividades, con la historia y los sueños humanos. Es clave señalar aquí, de paso, que hay fructíferas posibilidades de continuar un estudio de los mundos de ficción a partir de la teoría de los tres mundos de Karl Popper. José M. Cuesta Abad, en un análisis de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, dice: "K. Popper define el Tercer Mundo, a diferencia el Primer Mundo (o mundo físico) y del Segundo Mundo (o mundo de las experiencias psíquicas conscientes), como el mundo de las *textualidades objetivas* (teorías, problemas, conocimientos expresados en discursos, textos históricos, etc.) que nos permiten obtener un conocimiento que él considera objetivo. ¿En qué radica la similitud entre el *Orbis Tertius* de Borges y el mundo terciario de Popper? [...] Al decir de Popper, en el Tercer Mundo es posible descubrir nuevos problemas que ya existían en él antes de ser descubiertos y antes de convertirse en contenidos conscientes mediante sus correspondencias en el mundo de la consciencia. Por esta razón el Tercer Mundo es autónomo en la medida en que podemos realizar en él descubrimientos teóricos de un

blece un mundo porque tiene una solidaridad con lo simbólico. No se puede fingir de cualquier forma.

En principio, ante la aseveración que pide valorar la ficción según se dé cuenta o no de la realidad, sin ninguna elaboración, sin ninguna *poíesis*, se puede afirmar con Pozuelos Yvancos que es una ingenuidad hacer la "confrontación ficción/realidad, falso/verdadero" (1993: 17). No obstante, la pregunta que debemos hacer es ¿cómo evaluamos las ficciones? ¿Qué criterio utilizamos para decir que una ficción funciona? La respuesta es muy sencilla: en términos de verosimilitud del mundo de ficción. Este es el tema de este ensayo. Presentar con ilustraciones de *El Quijote* bajo qué ideas o creencias afirmamos que un mundo de ficción es verosímil.

Ahora bien, el primer criterio, si se me permite, aunque muy objetado en nuestros días, es el de las convenciones gramaticales, al que se suma el de las formas significantes o los *verba*.[48] Recuerdo que en una ocasión alguien le dijo a Mallarmé que tenía una idea para hacer un poema, y este le contestó que "la poesía no se hace con ideas sino con palabras". Se podría agudizar y decir que aquí estamos hablando de ficciones y no de poesía. Se podría decir que la poesía fue en gran medida ficcional, como la poesía épica, pero en el fondo se podría decir, con Henry James, que no sabemos cómo separar estos dos aspectos. Se podría, por otro lado, agregar que desde hace siglo y medio hay novelas poéticas, como las de Proust, las de Lezama Lima

modo análogo a como estamos capacitados para hacer descubrimientos geográficos en el Primer Mundo. Por otra parte, Popper sostiene que la mayoría de nuestro conocimiento llamado «subjetivo» (Segundo Mundo) procede, al menos virtualmente, de las *teorías expresadas lingüísticamente*. En consecuencia, el Tercer Mundo no sólo determina el espacio de la experiencia consciente, sino también el ámbito físico del Primer Mundo en tanto universo que es de hecho percibido por nosotros [...] a través de la utilización que hacemos de la experiencia y del conocimiento. Leer el relato de Borges como una narración alegórica de la epistemología popperiana resulta muy sugestivo, puesto que *Orbis Tertius* representa la fabulación del sistema (meta) semiótico del pensamiento metafísico por encima de los contenidos precisos que componen la trama referida." Al turno, Cuesta Abad invita a confrontar el trabajo sobre Popper y la ficción de T. Albaladejo, *Semiótica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 45-46. (Cuesta Abad, 1995: 148).

[48] Para Cuesta Abad los *verba* son las formas significantes y *res*, los contenidos específicos del discurso (1995: 134).

y las de Fernando Vallejo –las de éste parecen escritas por un gramático–.

Por mi lado, un novelista puede jugar como quiera con las palabras, puede dejar que le corrijan los gramáticos sus páginas, pero no puede hacer su prosa tan horrorosa que no comunique; debe de ser responsable con la coherencia textual: con la *dispositio* y la *elocutio*, si se me permite. Cervantes mismo ha sido comparado por Borges con las excelentes páginas de Quevedo; a Borges le parece muy bueno *El Quijote*, pero no las palabras con que está dicha esta novela. No obstante, pocos podrían encontrar una prosa de ficción con tan rica *inventio*, una relación entre la *dispositio* o la disposición del discurso y las acciones como logra Cervantes, y una *elocutio* en que alternan la economía y riqueza propia de un escritor del período barroco español. Hasta el punto que la retórica de *El Quijote* es tan eficaz como su invención.[49]

Las ficciones literarias, pues, se forman con palabras, como las pictóricas con colores y líneas. Por tanto, parece importante evaluarlas en función de cómo están escritas. No obstante, los

[49] Desde Aristóteles distinguimos en retórica por lo menos tres tipos de operaciones: la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. La *inventio* es "la acción de encontrar qué decir", "es la ubicación de los argumentos que se emplearán" (Marafioti, 1997: 21). La *dispositio* es la forma como se organizan las grandes partes del discurso: el cual inicia con el *exordio*, que es el comienzo y anuncio, luego viene la *exposición* o *narratio*, que es el relato de los hechos que conforman la causa; luego viene la *demostración* o *prueba* (compuesta por la *propositio*, que es la definición de la causa o núcleo de la discusión; seguida por la *argumentatio*, exposición de las pruebas en favor y en contra; etc.); y que termina con la *peroración* o el *epílogo*, que es la parte en la que se pone el punto final para que el auditorio "se vuelque a favor o en contra de lo que se ha presentado" (pp. 30-31). A continuación de la *dispositio* sigue la *elocutio*, porque no es suficiente con saber qué decir, sino que "además es necesario decirlo como conviene" (pp. 31 y ss.). La *elocutio* elige (*electio*) las palabras adecuadas y las reúne (*compositio*) en el discurso. Es entonces cuando se deciden elegir los tropos o las expresiones del lenguaje corriente, es decir, figuras cotidianas, o lenguajes más realistas, como hace Cervantes con el modo de hablar de Sancho y el vizcaíno. Borges realiza una especial *electio*, con el lenguaje del narrador de *Hombre de la esquina rosada*. Cervantes es un maestro de la *dispositio* y, quizá la parte más criticada, la inclusión de las novelas del *Curioso impertinente* y la del C*autivo*, son consideradas menos hoy en día como "metidos" que como desarrollos del tema de las parejas y los triángulos amorosos. Con respecto a la *elocutio*, sabemos lo cuidadoso que es Cervantes para hacer que Don Quijote sea un lenguaje, en el que sobresalen su manera de argumentar y sus maravillosos y elocuentes *Discurso a los cabreros* y *Discurso de las armas y las letras*.

autores de ficciones se sienten incómodos porque se les juzgue sólo por la manera como utilizan las comas, la puntuación, la adjetivación, los adverbios; por el modo en que usan un verbo intransitivo como transitivo; porque no tienen un uso adecuado de la concordancia; porque en medio de la aventura más maravillosa, sale un crítico y les dice que hay una o dos anfibologías o un anacoluto. No hay duda de que los pintores no se molestarían tanto como los escritores si se les juzgara por la cocina de sus materiales; tampoco los escultores se sentirían mal si se les juzga por la manera como usan, manipulan la piedra o el hierro fundido.[50] No obstante, para no involucrarnos en el problema de si hay ficciones que logran su eficacia por estar escritas correctamente, mientras otras no lo logran, espero que se me acepte que un criterio para evaluar las ficciones, para aceptar su credibilidad, lo recogen las operaciones retóricas de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*.

De otra parte, el fenomenólogo Vilém Flusser ha afirmado, con palabras quizá limitadas pero que me sirven de guía: "En la epistemología se llama «verdad» a la conformidad entre juicio y realidad, mientras que en ética y política es el afianzamiento en sí mismo (lealtad); en cambio, en el arte la «verdad» significa tanto como lealtad al material manipulado" (1994: 15).

Es decir, la verdad de las ficciones depende del material con que se hacen. No todo se puede fingir con las palabras, v. g., no se puede representar el tipo de espacio de la manera como lo permite la escultura. Y es a esta lealtad con la materialidad de las palabras, a lo que se refiere el cuidado del hacedor con su material. No se trata sólo de que el fingimiento con las palabras no sea verdad sino que parte de su "verdad", de "la magia del novelista", surge de las palabras mismas: de si son un acto discursivo –el discurso de la ficción– apropiado para el mundo constituido y, *a fortiori*, relevante para la vida cotidiana del lector.

[50] De igual manera, la crítica teatral suele ser acusada de impropia cuando se fija en los telones, el escenario, las luces. No obstante, el pacto de una ficción teatral depende de cómo se fabrica su fingido espacio, de qué capaz es esta construcción de hacernos olvidar que es una ficción, para que sea una "pieza" que habite nuestra imaginación.

Un caso que me sirve de ilustración es el de Eco en sus *Apostillas a «El nombre de la rosa»*. Confiesa que lo primero que se le ocurre es el mundo y no las palabras que sustentan ese mundo:

> Considero que para contar lo primero que hace falta es construirse un mundo lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles. Si construyese un río, dos orillas, si en la orilla izquierda pusiera un pescador, si a ese pescador lo dotase de un carácter irascible y de un certificado de penales poco limpio, entonces podría empezar a escribir, traduciendo en palabras lo que no puede no suceder. ¿Qué hace un pescador? Pesca (y ya tenemos toda una secuencia más o menos inevitable de gestos). ¿Y qué sucede después? Hay peces que pican, o no los hay. Si los hay, el pescador los pesca y luego regresa contento a casa. Fin de la historia (...) Ya lo veis, ha bastado amueblar apenas nuestro mundo para que se perfile una historia. Y también un estilo, porque un pescador que pesca debería imponerme un ritmo narrativo lento, fluvial, acompasado a su espera, que debería ser paciente, pero también a los arrebatos de su impaciente iracundia. La cuestión es construir el mundo, las palabras vendrán casi por sí solas. *Rem tene, verba sequentur*. Al contrario de lo que creo sucede en poesía: verba *tene, res sequentur* (1997: 21).

Para Eco, por lo anterior, primero construimos el mundo posible y luego las palabras que requiere dicho mundo para ser comunicado. No voy a discutir esto, que si primero se le ocurren al hacedor de ficciones las palabras y después el mundo, o el mundo primero y después las palabras. Lo que observo es que Eco inicia por el mundo y otros pueden iniciar por la primera frase, como si la ficción tuviera un nivel de poesía. Pero es claro que una vez Eco precisa el mundo, le queda decidir por cómo hablar de él, quién lo hará, qué treta para explicar la proferencia del texto de ficción. Lo último lo encuentra bajo el truco del viejo manuscrito, *Naturalmente, un manuscrito*. ¿Quién habla, quién narra? Eco lo encuentra en un joven, Adso de Melk, quien vive los crímenes de un monje ciego, culto y demente, Jorge de Burgos, y la respectiva investigación de estos por el sabio

fraile Guillermo de Baskerville; Adso, muchos años después, aprovechando esta situación privilegiada de testigo, narra desde su observación los terribles acontecimientos que dieron con el fin del ciego loco, la abadía, la biblioteca y el supuesto libro sobre la *Comedia* de Aristóteles.

Hasta aquí sólo tenemos mundo, pero este sin las palabras que lo dicen, que lo constituyen, ¿qué es? Quizá una ficción mental que requiere de su respectiva ficción verbal ("ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción: esto es la literatura" (Alfonso Reyes, 1983: 195). ¿Dónde encuentra Eco estas palabras adecuadas a su mundo medieval de crimen y fe? ¿Cómo halla su *dispositio* y su *elocutio*? La primera la encuentra en organizar la sintaxis narrativa, a la manera de una novela policial, con los crímenes, el asesino, al principio, insospechado y, al final, aceptable; con un monje aterrorizado porque la humanidad pueda leer el libro de Aristóteles que explica la risa; y, finalmente, con el detective minucioso y perspicaz, el sabio Baskerville. La segunda, la *elocutio*, el estilo de Adso de Melk, lo encuentra "en la figura de pensamiento llamada "preterición" (Eco, 1997: 33). Esta figura, mediante la cual se "declara que no se quiere hablar de algo que todos conocen muy bien, y al hacer esa declaración ya se está hablando de ello" (p. 33), le permite a Eco encontrar "el tono periodístico" de los cronistas medievales con el que se presenta *El nombre de la rosa*.

Es más, Vargas Llosa en su trabajo de 1971 sobre García Márquez, llegó a afirmar:

> a un novelista no se le puede tomar en cuenta por sus demonios, ya que no los elige; sí, por la forma en que ordena esos materiales, y, sobre todo, por las palabras en que los objetiva. Es este proceso el que determina que la ficción se distancie o no de sus modelos, que sea o no original: en eso reside la victoria de Flaubert y el relativo fracaso de Orwell (1971: 136).

Introducimos otro asunto con esta apreciación de Vargas Llosa. Creemos haber mostrado argumentos para la idea de que

las ficciones literarias se evalúan tanto por la verosimilitud del mundo constituido como por la pertinencia de las palabras que lo constituyen. Como en el caso de Eco, hay que inventar los dos aspectos. Y esto nos lleva a otro punto, al papel del orden de las palabras en la construcción de un mundo de ficción literario. Vargas Llosa cree que esta división entre "materia" y "forma", entre mundo y palabras, entre historia y forma, es básicamente cuestión del análisis crítico, porque en la práctica –como ya lo ha dicho Henry James– son inseparables:

> La "materia" de una ficción son exclusivamente, las palabras y el orden en que la historia de esa ficción se encarna: escrita de otra manera y en un orden de revelación de sus datos distinto, esa historia sería otra historia. La emoción o el fastidio que nos comunica, resultan, exclusivamente, de la "forma" en que se ha cuajado. Así pues, del mismo modo que no tiene sentido hablar de una "materia narrativa" independiente de una "forma" determinada, es igualmente absurdo concebir una "forma" –un estilo, un orden narrativos– como algo independiente de una "materia". Una ficción lograda lo es, precisamente, porque en ella el creador ha encontrado una manera de nombrar y de organizar los componentes de su historia que era la única capaz de dotar a ese material de verdad y de "vida", de "realidad". En una ficción lograda la "materia" y "la forma" se funden tan perfectamente como el alma y el cuerpo en la concepción cristiana de la vida humana (1971: 136-137).

Se trata, pues, de aceptar que el mundo invocado no lo es por fuera de las palabras; pero aún más, se trata de aceptar que un mundo le debe mucho al orden de las palabras, a la *dispositio* y la *elocutio*. Es a esto a lo que Vargas Llosa llamaba "la magia del novelista". Incluso se ha visto que la verosimilitud, al menos, en algunos autores poéticos, depende del timbre y la entonación de la voz poeta:

> La verosimilitud en un relato puede ser el resultado de haber cumplido los requisitos del género; el mismo efecto puede atribuirse al timbre de la voz que produce la narración. En este último caso, la plausibilidad de la trama y la trama misma

> retroceden al fondo de la conciencia del oyente (es decir, a los paréntesis), como derechos de autor pagados a las convenciones del género. Lo que permanece fuera de los paréntesis es el timbre de la voz y su entonación. Crear este efecto encima de un escenario requiere gestos suplementarios; sobre el papel, es decir, en prosa, esto se consigue mediante el recurso de la arritmia dramática, provocada la mayoría de las veces mediante la intercalación de frases nominativas entre una masa de frases complejas. En esto sólo pueden verse elementos prestados de la poesía (Brodsky, 1988: 91).

Creo que podemos concluir: 1) Hay la verosimilitud del mundo constituido, del poder del ficcionador de encontrar, como dice Eco, el amueblado adecuado; vale decir, la *res* (cosas, hechos, argumentos, sucesos, etc.). 2) Hay verosimilitud de los *verba* (las palabras, la expresión, etc.), mediante la *dispositio* y la *elocutio*; esto es, el narrador, la organización de los acontecimientos y el tono adecuados; además del orden que genera el género literario. 3) Es muy probable que la verosimilitud de 1), de la *res*, se deba en las obras de ficción a la verosimilitud de 2), de los *verba*.

Ahora bien, ¿qué es verosimilitud? En un libro al respecto clásico del estructuralismo, *Lo verosímil* (1968), Tzvetan Todorov comenta que Platón veía con amargura los tribunales, debido a que allí no importa "la verdad, sino persuadir, y la persuasión depende de la verosimilitud" (p. 11). Según Todorov, para Córax "lo verosímil no era una relación con lo real (como lo es lo verdadero), sino con lo que la mayoría de la gente cree que es lo real, dicho de otro modo, con la opinión pública" (p. 12). De aquí, Todorov se divierte mostrando que lo verosímil es un comercio entre discursos: "Lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública" (p. 13). Consideramos clave la idea de verosímil aquí expresada, pues está ligada a la "difusa opinión pública".[51]

[51] "Para los antiguos, los enunciados relativos a lo que denominamos valores, en la medida en que no se consideraban verdades indiscutibles, se engloban con todo tipo de afirmaciones verosímiles en el grupo indeterminado de las opiniones" (Perelman y Olbrecht-Tyteca, 1989: 132).

Por su lado, Todorov, en general, afirma que lo verosímil es lo que el poeta, novelista debe superar; es decir, pasar de las creencias de una época a las nuevas, esto es, proponer un nuevo verosímil. Para Todorov, una ficción novedosa es la que permite leer el verosímil que vendrá (pp. 172-173). Por tanto, Todorov señala un uso especial de lo verosímil, aquello que coincide con el paquete de creencias de una época. Lo que Eco expresa del siguiente modo:

> Los parámetros de aceptabilidad e inaceptabilidad de una trama no residen en la trama misma, sino también en el sistema de opiniones que regulan la vida social. Para resultar aceptable, la trama debe ser verosímil, y lo verosímil no es más que la adhesión a un sistema de expectativas compartido habitualmente por la audiencia (Mortara Garavelli, 1988: 83).

Esto hace que la expresión de verosimilitud **EV**: "«**p**» es verosímil" no sea más que una afirmación relativa al sistema de opiniones, donde "**p**" es una afirmación objeto sobre la que se dice que es o no verosímil. Si en la afirmación anterior, "**p**" es, por ejemplo, "cercenado por la mitad, Amadís se untó un ungüento, y juntó rápidamente su cuerpo", diremos que es verosímil en el contexto del mundo establecido por el libro de caballería llamado *Amadís de Gaula*, es decir, en el conjunto conformado por esta obra y por las opiniones en las que participaba a principios del siglo XVI, la sociedad del autor-recopilador, Garci-Ordoñez de Montalvo. Debemos, por tanto, ampliar aún más la expresión de verosimilitud: "«**p**» es verosímil en el conjunto de creencias y opiniones **CO**". Y como el conjunto **CO** se concreta en manifestaciones, hechos, obras, tratados, casos, en fin, mundos, la expresión de verosimilitud se ampliará de este modo: "**EV**: "«**p**» es verosímil en el contexto del mundo **M** que, al turno, adhiere al conjunto de creencias y opiniones **CO**".[52]

[52] Permítaseme la siguiente disquisición. En la expresión **EV** el mundo **M** bien puede presentarse en una explicación **e**. Por tanto, al comparar dos explicaciones es posible que argumentemos a favor de una explicación con la sustentación, según la cual una es más verosímil que otra. Entonces es factible que se use **EV** al valorar

Retomando nuestro camino, en aras del propósito de este trabajo, las obras de ficción, concretemos la expresión de verosimilitud de la siguiente manera:

EV1: "«**p**» es verosímil en el contexto del mundo de ficción

---

explicaciones de la ciencia (Haack, 1978: 139). Miremos esta ilustración. A la hora de hacer la historia de la vida de Cervantes, aparecen tantos momentos oscuros, que nos toca proferir expresiones más verosímiles que otras. Un caso es la incógnita sobre el por qué cuando Cervantes estuvo secuestrado en Argel entre 1575 y 1580, a pesar de liderar cuatro fugas, no fue desmembrado, lapidado o ahorcado. Es verosímil que esto se deba a que los turcos pensaban que por el esclavo Cervantes, estos podrían obtener un buen rescate, ya que, al ser retenido llevaba cartas de recomendación del hermano de Felipe II, Juan de Austria; otros, desde hace tres años, como el dramaturgo Fernando Arrabal en su obra *Un esclavo llamado Cervantes*, conjeturan que la salvación de Cervantes se debe a las afinidades homosexuales de su captor, Hasán Bajá. No queremos sostener nada distinto que la necesidad de usar una expresión de verosimilitud; por ejemplo:

EV: "«**p**» es más verosímil en los contextos del mundo de una explicación **e2** que, al turno, adhiere al sistema de verdades aceptadas, datos registrados, resultados obtenidos **VDR**; muchos más verosímil que en el mundo de explicación anterior **e1** que, al turno, adhiere a su respectivo sistema de verdades, datos registrados, resultados obtenidos **VDR**".

No dudo que lo dicho es aparatoso, pero me permite señalar la inquietud de Cervantes por eliminar falsas verdades. Cuando el cura acusa a Don Quijote de mentecato por creer en gigantes, éste le riposta que por qué es más creíble el gigante Goliat derrotado por David, que sus gigantes Alifanfarrón y Caraculiambro. Cervantes trató, para diferenciarse de los libros de caballería, de elaborar su ficción con hechos verosímiles, sustentados en verdades aceptadas, datos registrados y resultados obtenidos. En *El Quijote*, sólo en una ocasión se permitió la fantasía: la aventura de Don Quijote en la cueva de Montesinos. Cervantes disminuye el potencial fantasioso de esta visita, diciendo que es un sueño del caballero de la triste figura. También titulando el capítulo 22 de la segunda parte así: "De las admirables cosas que el extremado Don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa" (p. 211). Igualmente, hace que el traductor de los manuscritos de Cide Hamete Benengeli dude de esto en el capítulo 24 de la segunda parte (es profundo el análisis de esta "aventura" de Pozuelos Yvancos, 1993: 15-63 pp.):

No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que el valeroso Don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito. La razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles; pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables (II. 24: 223).

Nuestra expresión de verosimilitud es, en el fondo, una expresión metalingüística de sustentación. En la primera parte de **EV** se afirma algo, y en la segunda se señala dónde es posible, es decir, se sustenta la verosimilitud o inverosimilitud de "**p**". En este sentido, **EV** funciona como un modo argumentativo que se da en la vida, y en el seno de las teorías, cuando los datos no son claros, y el entendimiento está enredado. Entonces es posible, no tanto hacer afirmaciones sobre la verdad, sino sobre lo que parece verdad: lo verosímil. No diremos la verdad absoluta pero tendremos una verdad relativa, relativa a un contexto determinado. ¿Qué dice el traductor de "**p**" si "**p**" es "Don Quijote vivió las aventura de la cueva de montesinos"; dirá que "no es verosímil", en el conjunto de aventuras de Don Quijote. ¿A qué apelará? A los límites que le imprime el ritmo de la vida cotidiana a las aventuras quijotescas.

MF que, al turno, adhiere al conjunto de creencias y opiniones **CO**".

Hasta aquí hemos, creo, logrado determinar sobre qué y en qué contexto usamos el sintagma "es verosímil", lo que recoge **EV** y su hijita **EV1**. Pero podemos indagar, sólo en parte, en qué contextos de mundos y en qué conjuntos específicos funcionan nuestras creencias y opiniones.

La teoría de la argumentación, ampliando la racionalidad, propone la operación del espíritu de argumentar, mediante la cual se pasa de unas premisas a una conclusión o tesis, aplicada a la deliberación, en la cual la solución de los casos no "es necesaria ni se argumenta contra la evidencia. El campo de la argumentación es el de lo verosímil, lo plausible, lo probable, en la medida en que este último escapa a la certeza del cálculo" (Perelman y Olbrecht-Tyteca, 1989: 30). Lo verosímil, pues, no es algo sin sentido, su "lógica" es estudiada por *la nueva retórica*. Lo verosímil, por ejemplo, es notable al describir las premisas que permiten el acuerdo entre el orador y la audiencia. Entre las premisas de la argumentación, Perelman y Olbrecht-Tyteca señalan las verdades, los hechos, las presunciones, los valores, los lugares, etc.; y observan que, por ejemplo, "las presunciones están vinculadas a lo normal y lo verosímil" (p. 127).[53]

De otra parte, en uno de los capítulos finales de *El tratado de la argumentación*, se afirma, a propósito del risible Córax, que hay argumentos "que oponen lo que Aristóteles llama lo absoluto verosímil a lo relativo verosímil, y que se valen de una verosimilitud basada en lo que sabemos de lo normal, esos elementos que varían constantemente en el transcurso

[53] Dice Adolfo L. Gómez: "Una presunción es una premisa que nos permite tomar decisiones en los casos en que tenemos información insuficiente; esta premisa tiene un aspecto proposicional que tiene que ver con los hechos, pero la fórmula proposicional autoriza una inferencia que puede esquematizarse así: «Dado que es el caso de que **p** (es decir, el hecho que plantea la presunción) proceda como si **q** (hecho presunto) fuese verdadero a no ser que tenga razón suficiente para creer que **q** no es el caso»" (1992: 73). Por ejemplo, la presunción de credibilidad: "dado que **x** me dice algo, presumo que lo que me dice es verdad, a no ser que tenga razón suficiente para pensar lo contrario; ya sea que **x** es un reconocido mentiroso, ya sea que lo dicho es un disparate evidente".

de la argumentación" (Perelman y Olbrecht-Tyteca, 1989: 696).

En conclusión, el contexto es el mundo **M** en el cual encontramos elementos de los que podemos predicar de "**p**" que es o no verosímil; y lo que nos permite sustentar esta afirmación es determinar que dicho mundo **M** adhiere a un conjunto de opiniones y creencias **CO**. Dada la expresión afirmativa "**p**": "El hidalgo Don Quijote le prometió una ínsula al campesino Sancho", podemos, con Eco, decir "que es verdad en el mundo de la obra de ficción *El Quijote* de Cervantes, publicado en 1605". Pero aún podemos ir más lejos. Podemos indagar, ¿si es en verdad posible que un falso caballero le prometa a un falso escudero unas tierras en un mundo en el que no funcionan las reglas de los caballeros? Como vemos, he pasado de la pregunta por la verdad a la pregunta por lo posible, es decir, estoy indagando por la verosimilitud del suceso afirmado en "**p**". ¿Qué contestar? Nos es obligatorio apelar al mundo de ficción **MF**, no para constatar una verdad sino para evaluar una posibilidad. Y como el **MF** no es como lo creyeron los estructuralistas, un mundo independiente del mundo real e histórico, estamos obligados a cotejar estos mundos. Entonces quizá contestemos esto: "p" es verosímil en el **MF** titulado *El Quijote*, pero lo es, sobre todo, porque este adhiere a un **CO** conformado por creencias de hidalguía, o mejor, por la falta de creencias en la vida caballeresca del reinado de Felipe III, es decir, un **CO** conformado también por la opinión, según la cual el mundo español de 1600 no se rige por los valores caballerescos, y quizá se rige más, por ejemplo, por la inquietud de los arbitristas.[54]

[54] "Grupo de escritores políticos, que suelen denominarse *arbitristas* y han sido considerados como los "primitivos del pensamiento económico" (Vilar, 1993). Estos tratadistas bucearon en las causas de la crisis, destacaron sus manifestaciones más relevantes –ruina de la agricultura, desaparición de las ferias castellanas, extinción de las antiguas manufacturas textiles, escasos resultados del comercio con las indias, inundación del comercio nacional por mercaderías extranjeras, evasión del oro y la plata...– y propusieron los más diversos métodos o *arbitrios* –sensatos y acertados algunos, fantásticos otros– para remediar los males que aquejaban a la economía de los Austrias. Nombres como los de Sancho de Moncada, González de Cellorigo, Tomás de Mercado, Saravia, Azpilcueta... se cuentan entre los *arbitristas* más prestigiosos, los que integraron la llamada Escuela de Salamanca que se adelantó a Jean Bodin en la formulación de la teoría cuantitativa de la moneda" (García Cárcel, 1999: 55).

Hay sin duda ocasiones en que basta con apelar a la creencia, por ejemplo, basada en lo que ocurre normalmente, para afirmar que "p" es verosímil. Ejemplo: "El ex presidente Samper ha afirmado tales y tales cosas sobre política". En principio no puedo más que dudar del personaje, sus hechos y sus palabras. Apelo al **CO** del proceso ocho mil, e infiero que normalmente no es creíble el señor Samper; no es verosímil su palabra. En otras ocasiones apelaremos a la presunción de que quien mintió de una manera tan grande, no es factible que diga verdad. Ejemplo: "Dado que Samper afirmó **p** («yo no me enteré de los miles de dólares del cartel que entraron en mi campaña del año de 1994»), presumo que **q** (que toda afirmación suya es falaz o indigna de credibilidad, es inverosímil), a no ser que se ofrezcan razones suficientes para creer que **q** no es el caso". Hasta aquí nos vemos obligados a calificar de "verosímil" afirmaciones de la vida cotidiana, en este caso, de la vida política de Colombia. Asimismo se presentan no pocas ocasiones en las que no es suficiente la expresión de verosimilitud **EV**. Porque a pesar de que me explique un mundo, el conjunto de creencias y opiniones, el mundo mismo, su forma, facilitan, por su lado, apreciar si "«p» es verosímil o no lo es". Es el caso de los mundos discursivos, y con mayor razón de los mundos de la ficción discursiva. Veamos:

Supóngase que un pintor colombiano inventa con las reglas del retrato renacentista un tipo de pintura hiperbólica en la que retrata matronas, monjas, curas y generales gordos y rollizos. ¿Quién le puede decir que no? Hasta humorística resulta esta exageración. "Generalmente, la hipérbole se comprende correctamente: a nadie se le ocurriría echarse a nadar para socorrer a alguien «que se ahoga en un vaso de agua»" (Mortara Garavelli, 1988: 205). Pero no hay duda de que "la hipérbole, para alcanzar su fin, no debe rebasar los límites de la verosimilitud, aunque con ello falte a la realidad" (p. 205). Sin duda nuestro pintor ha conseguido "hacer risible el mecanismo risible de la desmesura retórica" (p. 209), si es que puedo hablar de esto en pintura. Ahora bien, supóngase que el pintor sigue

pintando todas sus figuras gordas y rollizas: los toreros, que suelen ser flacos, los sicarios, los guerrilleros, las casas, los carros, etc. Creo que así como podemos decir que son creíbles sus gordas matronas antioqueñas –porque sepan que el pintor es antioqueño–, son inverosímiles sus toreros gordos y sus sicarios rollizos. ¿Qué ha pasado? En una primera experiencia la **EV** funciona. Podemos aceptar sus gordas y gordos en el contexto de un mundo de singular ficción pictórica, que adhiere a un **CO** de burla y sarcasmo de figuras jerárquicas. Pero ha llegado el momento en que la **EV** sólo se refiere a un tipo de verosimilitud. La verosimilitud del conjunto **CO** al que adhiere el **MF** del pintor. Pero no a la verosimilitud del procedimiento. Un carro bomba, gordo y explotado, es inverosímil, extralimita la hipérbole. Estas hipérboles carecen de la verosimilitud, no del mundo invocado, sino del alcance del procedimiento; ponen en evidencia los límites verosímiles de la misma hipérbole.[55]

[55] Hay autores que consideran que lo imposible es el objetivo de la literatura. Cesare Segre dice: "Las convenciones literarias son la gramática de lo imposible." (1935: 255) Para Segre la *poíesis* puede dar con estos extremos. Acepta la idea de Todorov, que toda obra inverosímil encierra la semilla de un verosímil que se impondrá finalmente; vale decir, que la literatura es como un tipo de anticipación de los nuevos límites de nuestra aceptabilidad. Al respecto, afirma Segre: "La hipérbole, la amplificación, la distorsión sarcástica, todos los procedimientos de un realismo exasperado (que puede desembocar en el expresionismo) no son más que maneras de transformar lo real mismo en ficción, de representar la experiencia según aspectos fabulosos, inverosímiles, absurdos. Entonces la ficción no apunta a mundos fantásticos, sino que deforma el nuestro, porque sus conexiones y sus medidas, arrancadas de su engañoso equilibrio, se nos aparecen como una brutalidad reveladora: en lugar de proponer mundos posibles, presenta el nuestro como un mundo imposible" (p. 261). En el fondo, Segre abusa de las palabras. No se trata, por un lado, de buscar lo imposible, sino de producir un punto de focalización inaudito, desde el cual nuestro mundo se presente raro, extraño, incluso, imposible. Y por otro lado, si autoriza lo imposible -como efectivamente lo permite- la locución *como si* (es lo que vimos en el sexto ensayo de este trabajo), que consiste en que la ficción **F** está estructurada por una condición **C**, irreal **Cir** o imposible **Cimp,** que posibilita una comparación **K**. Si la autorización está dada por el *como si*, podremos considerar hipotéticamente cualquier cosa. Claro, se puede inventar cualquier ficción; no obstante el resultado de una comparación **K,** hecha a partir de una condición **Cimp**, dependerá siempre en la ficción literaria de las relaciones entre éstas y, 1), las creencias y opiniones **CO**; 2), el sistema de convenciones literarias **SC;** y, 3), lo que funda la singularidad de la obra de ficción **OF**; e incluso, 4), lo que permite el mismo sistema de verdades, datos registrados y resultados obtenidos **VDR**. La ficción depende, sea cual sea, de estos cuatros aspectos para ser creíble o increíble. Si Dios es una ficción, es porque tenemos la **Cimp** de un sólo hacedor del universo, que posibilita una comparación **K**, la de Dios como un ceramista que con el barro de su solar paradisíaco modela al hombre; y si

Se requiere, pues, de una expresión de verosimilitud más fina, que permita apreciar lo que presentamos en la primera parte de este ensayo, la verosimilitud de los *verba*; que el narrador, su tono, hasta su timbre –quizá exageramos con Brodsky–, la *dispositio* y la *elocutio* permiten hacer creíble un mundo narrado. Sin duda, como sugiere Eco, un aspecto necesario para la credibilidad es encontrar los muebles adecuados para el mundo de ficción inventado; y otro, como lo afirman Eco, Vargas Llosa y Ricoeur, es que este mundo depende de las palabras que lo establecen. Una versión más estricta de **EV**, tendría que, al menos, agregar una nota. Así: **EV1**: "«**p**» es verosímil en el contexto del mundo de ficción **MF** que, al turno, adhiere al conjunto de creencias y opiniones **CO**", donde **MF** incluye mundo en tanto sus muebles y la posibilidad de habitarlo como las palabras que lo comunican y establecen. **MF** es un mundo que se constituye según la materialidad de las palabras. En conclusión:

EV1: "«**p**» es verosímil en el contexto **MF** que adhiere a **CO**".
Donde:
«**p**» es el aspecto (trama, personaje, situación, hecho, acto lingüístico, lenguaje, narrador, género, etc.) o totalidad (la obra en su conjunto) a evaluar en términos de verosimilitud,
MF es el mundo de ficción establecido por el discurso de la obra de ficción **OF**,
CO el sistema de creencias y opiniones al que adhiere MF, y que permite apoyar la afirmación de que "«**p**» es verosímil".

Lo anterior me permite hacer una breve aproximación al verosímil cervantino de *El Quijote*. Supóngase a alguien que se le ocurra afirmar que "un hombre es capaz de matar rápidamente, en una mañana, con la sola fuerza de su brazo, a miles guerreros". Una expresión «**p**» de tal tipo nos parecería imposible e improbable, a no ser que nos precisen que el hecho que expresa se describe en el contexto de **MF** de los libros de caballería;

esta ficción de dios es creíble, es a la luz de un determinado **CO** religioso y mítico. Por supuesto, no sería creíble a la luz de un conjunto **VDR** contemporáneo.

incluso nos sería bastante aceptable si perteneciéramos al **CO** donde se creía en tales hazañas, porque dicha obra sería una adhesión a nuestras creencias. Supondríamos entonces que tales **MF** debieron circular copiosamente, y más si son los primeros libros de ficción que se aprovechan de la invención de la imprenta. Hasta aquí ningún problema. ¿Qué suele hacer un lector ante este **MF** caballeresco? Intentar ubicarse en las **CO**, quizá mientras lee, jugar a simular adherir a dichas creencias. Ahora bien, supóngase que un lector no logra adherir a dichas **CO**. Le podríamos sugerir entonces: ¿acaso no le basta con la obra de ficción misma? ¿Es que ella no es creíble por sí misma y no le parece aceptable el **MF** por sí mismo?

Aquí apelamos el juicio de Cervantes: las obras mismas de ficción caballeresca no se sostienen, no son creíbles, verosímiles por sí mismas. Es excesivo el trabajo para acceder a los mundos caballerescos si tenemos que reconstruir las **CO** a las que adhieren; no sólo es excesivo para un lector del siglo XVII, cuyas **CO** están afectadas de las verdades, datos y resultados de la nueva ciencia **VDR**,[56] sino porque el sistema de convenciones literarias **SC** cervantino tiene lo que no tenían las convenciones de los autores caballerescos, la *Poética* de Aristóteles.

En cierta forma, la labor de lectura de una obra del pasado, puede esperar que la obra misma, el **MF** sea un caso, una "prueba" contundente del sistema de creencias y opiniones al que **MF** adhiere (por ejemplo, así lo estima la teoría estructuralista del discurso de ficción). Que **MF** pase por **CO**, es una de las mayores aspiraciones de una estética de la ficción. En este caso bastaría con decir: "«**p**» es verosímil en el contexto **MF**, que es un caso modélico de **CO**". La obra responde por la verosimilitud, y punto. Si ella no es verosímil, no lo es porque podamos o no adherir a las **CO**, sino porque su construcción es insuficiente

[56] En los primeros años del siglo XVII se sentía ya "la necesidad de separar la realidad y la ficción" (Riley, 1962: 263); igualmente, "la idea de que podía ser importante distinguir lo que era un hecho verificable de aquello que no lo era ganaba terreno lentamente en el siglo XVI" (p. 262); lo cual se debe al "ambiente intelectual de la época en que fue creado el *Quijote*, la antigua credulidad y la capacidad de admiración coexistían con un naciente empirismo" (264).

para sus propósitos. Los propósitos, en el caso de los libros de caballería, son las hazañas heroicas, las acciones y las tramas de la poesía épica, de los romances, por lo que la obra debe adherir sobre todo al sistema de convenciones **SC** de la ficción épica.

Por tanto, creo, que nos podemos permitir una nueva expresión de verosimilitud, **EV2**, que no es ninguna hijita de **EV**, sino otro tipo de expresión de verosimilitud, que propone un tipo de lectura judicativa, que lee según la obra cumpla o no con unas convenciones determinadas. [57] La expresión de verosimilitud No. 2, es:

EV2: "«**p**» es verosímil en el contexto **MF** que es un caso del sistema de convenciones de la ficción literaria **SC**".

Al mismo tiempo, podemos desarrollar más la expresión **EV2**, y proponer una nueva hijita, **EV3**, que se origina en un tipo de lectura comprensiva, basada en la singularidad de la obra;[58] crítica casuística según la cual se lee la obra de ficción como un

[57] Joseph Jurt distingue dos tipos de crítica literaria: la *judicativa* y la *comprensiva*: "Si consideramos ahora *la forma* en todo su conjunto, destacan dos tipos de crítica literaria que quisiera caracterizar como «critique judicative» y «critique comprénsive». La mayor parte de las reacciones deben adscribirse a la «critique judicative», cuya naturaleza puede ser literaria, referencial, socio cultural, psicológica o religiosa" (p. 11). La primera "juzga casi siempre a partir de unas normas genéricas muy estrictas, en nombre de estos conceptos se condena la transgresión de los límites" de un género determinado (11). La crítica judicativa juzga con base en criterios literarios, relativos a convenciones literarias; referenciales, basados en la coincidencia entre mundo de ficción y mundo social; socio-culturales, según se cumplan valores de una época; psicológicos, relativos a la construcción del carácter de los personajes; morales, según la obra sea moralmente `nociva´; y, finalmente, criterios religiosos, bajo los cuales se juzga si una obra cumple con la doctrina de una religión como la católica. Continuando con Jurt: "Junto a esta «critique judicative», que parte de determinadas ideas-modelo para emitir su dictamen, se distingue otro tipo de crítica literaria, practicada tan solo por una pequeña minoría y que quisiera denominar «critique comprénsive». El primer objetivo de esta crítica no está en emitir juicios de valor sobre las obras, sino en entenderlas. No aísla aspectos individuales sino que procura integrar en su interpretación un máximo de elementos textuales para evidenciar así las múltiples y variadas dimensiones de una obra. Los aspectos formales no se juzgan tanto partiendo de un canon estético establecido sino según la función que desempeñen en el conjunto de la obra; las estructuras de expresión no se consideran aisladamente sino con relación a las estructuras de contenido correspondiente" (p. 12).

[58] Ver la nota anterior.

caso de sí misma, como resultado de sus propias reglas, las cuales explican su singularidad. La expresión de verosimilitud No. 3, es:

EV3: "«**p**» es verosímil en el contexto **MF** de la obra de ficción tal y tal **OF**".[59]

En conclusión, aseverar que "«x obra de ficción» es verosímil", nos obliga a dar respuesta a **EV1**, **EV2** y **EV3**, es decir, a sustentar que "«**p**» es verosímil" con base, primero, en el conjunto de creencias y opiniones **CO,** al que adhiere un autor; segundo, en el sistema de convenciones literarias **SC**; y, tercero, en el sistema de reglas –su código– propias de cada obra de ficción **OF**.[60] Y, ¿cuál es el "p" objeto de esta evaluación? Por supuesto, la obra de ficción **O**F, y variados aspectos; más exactamente dos aspectos de la obra antes estudiados: el del mundo constituido, el de las *res* (cosas, hechos, argumentos, sucesos, en fin, los muebles, etc.); y el aspecto relativo a los *verba* (las palabras, la expresión, etc.), mediante las operaciones de la *dispositio* y la *elocutio*.

---

[59] Una vez vamos conquistando una obra de ficción, construyendo su mundo, quizá completando el mundo incompleto de toda ficción de Lubomír Doležel, para quien "la incompleción es una manifestación del carácter específico de la ficción literaria, ya que los mundos posibles del modelo-marco (incluyendo el mundo real) se suponen estructuras lógicas completas [...]" (1988, 1997: 84-85); una vez leamos/completemos, podremos, a la luz de la misma obra, entender porque Sancho es capaz de presentarle a Don Quijote tres sudorosas aldeanas como si fuesen tres damas esplendorosas comandadas por Dulcinea (II.10: 103-113). Podremos, igualmente, indagar por qué no es una extrapolación inverosímil la novela de *El curioso impertinente*; o por qué la novela es una lenta preparación para que Don Alonso reniegue de su vida de Quijote y de los libros caballerescos; etc. Cuando un lector encuentra razonable un suceso en una obra de ficción **OF** a la luz de la **OF** misma, está aplicando **EV3**. Hay aspectos de una obra muy verosímiles según las **CO** y el **SC,** pero no según la obra misma. Y quizá pase lo mismo al contrario.

[60] Por supuesto, lo anterior no agota otras formas de verosimilitud ni el conjunto de posibles sustentaciones para aseverar la verosimilitud de una obra de ficción **OF**; por ejemplo, Estanislao Zuleta llamaba de una manera particular que lo verosímil era aquello en que creía la mayoría, el cual creo, es un tipo de verosímil basado en las **CO**, las creencias y opiniones dominantes. Uno puede encontrar otras formas de sustentar que «**p**» es o no verosímil; más para efectos de nuestra exposición nos detendremos en lo dicho.

Por otro lado, nuestras expresiones de verosimilitud nos permiten ver cómo un «**p**» puede ser verosímil en **EV2**, según el sistema de convenciones literarias, y, al turno, inverosímil con respecto a **EV1**, es decir, en el contexto de **CO**, o viceversa. Aquí tenemos mucha tela de donde cortar.

Cervantes interactúa entre estas tres formas de expresiones de verosimilitud, aunque lo creo más adepto a una forma de sustentación como la expresión **EV2**. Además, asume una posición judicativa con respecto al sistema de creencias y opiniones **CO**, al que adhiere los **MF** caballerescos, contrastados con los **CO** del momento histórico de Cervantes; al turno, Cervantes se apoya en el sistema de convenciones literarias **SC** aristotélicas. Para esta pequeña indagación, nos referiremos a la intervención de El Canónigo de Toledo, en el diálogo que hace Don Quijote con el cura en los capítulos 46-48 de la primera parte de *El Quijote*. Además, nos basaremos en apartes de estos tres textos: "La verdad de los hechos", de Edward C. Riley (1962; 1966: 261-314), "Invención", de Stephen Gilman (1989; 1993:112-117) y "La mirada cervantina sobre la ficción" de Pozuelos Yvancos (1993: 15-62).

En el centro de la meditación cervantina se encuentra Aristóteles. Los italianos han descubierto la *Poética*. Efectivamente esta había aparecido en Italia en 1548.[61] En España la lectura del estagirita llevó a Alonso López Pinciano a publicar en 1596 su *Philosophía Antigua Poética*, en la que presentó los alcances que había visualizado el griego. Con todo esto Pinciano le dio carta de ciudadanía a la literatura como un "fingir plausible" (Shepard; Sanford, 1970: 228-27 y ss.).[62] Ya no había que sufrir porque la literatura fuese mentirosa, a secas. Aristóteles decía:

> En una obra de poesía han sido introducidas cosas imposibles. Es un error. Pero ya no es un error si el poeta consigue el fin que es propio de su arte: esto es, si, de acuerdo con lo que sobre este fin ya se ha dicho, consigue gracias a dichas imposibilidades hacer más sor-

[61] "En gran parte de los autores del siglo XVI que escribieron antes de la divulgación de la *Poética* de Aristóteles se puede descubrir la incómoda sensación de que la ficción poética está en desventaja comparada con la realidad histórica; pero fueron muy pocos los que reaccionaron tan absurda y desconcertadamente como lo había hecho los autores de libros caballerescos" (Riley, 1962: 268).

[62] Pinciano señala: "Assí que las descripciones de tiempos [sic], lugares, palacios, bosques y semejantes, como sean con imitación y verisimilitud, será poemas: y no lo serán si de imitación carecen; que el que describiese a Aranjuez o al Escurial assí como está, en metro, y assí no sería hazaña mucha; porque la obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verosímil y llegada a la razón" (*Philosophía Antigua poética*, "Epístola quarta", Vol. I, p. 265).

prendente e interesante la parte misma que las contiene u otra parte (1460 b 24-26).

Es decir, si lo imposible se presenta como creíble: "Lo imposible verosímil es preferible a lo posible no creíble" (1.460 a, 18-25). Igualmente, Aristóteles había presentado el objetivo de la poesía: "la poesía tiende más bien a representar lo universal, la historia lo particular" (1.451 b 5-6). Y como la poesía representa lo universal, y no lo que es, representa lo que puede ser:

> De lo dicho resulta evidente también que no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad.
>
> El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso; pues podrían versificarse las obras de Heródoto y no por ello serían menos historia de lo que son. La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular (1996: 249).

A esto adhiere lapidariamente Cervantes en *El Quijote*, tal y como lo dice el bachiller Sansón Carrasco:

> Uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (II.3: 61).

De tal manera que, simplificando, parte del sistema de convenciones literarias al que adhiere Cervantes, son las de origen aristotélicas, tomadas a través de los críticos italianos y de Pinciano.[63] La poesía representa lo universal, lo que puede ser; y

[63] El siguiente aparte de Pinciano impresionaba a Alfonso Reyes (1944, 1983: 197):

puede aun representar lo imposible, a condición de que sea verosímil. Esto último le sirve a Cervantes para juzgar como inverosímiles los libros de caballería.[64] En la famosa intervención del canónigo al final de la primera parte de *El Quijote*, en la que uno no sabe a qué atenerse, porque empieza asegurando lo errados que son estos libros, y termina alabándolos –como el cura en el escrutinio del capítulo VI (I: 109-121), quien empieza quemando todos los libros y termina salvando del fuego a *Amadís de Gaula*, *Tirante el Blanco* y *Palmerín de Inglaterra*, entre otros. El canónigo acusa a los libros de caballería con parecidas palabras a las del prologuista de la novela:

> Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates, que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. Pues ¡qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo, y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique, y que cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competientes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó su vitoria por sólo el valor de su fuerte brazo? Pues ¿qué diremos de la facilidad con que una reina o emperatriz heredera se conduce en los brazos de un andante y no conocido caballero?¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante,

"El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la Sofística; ni la Historia, que sería tomar la materia al Histórico. Y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca Historia, tiene por objeto el verisímil que todo lo abraza. De aquí resulta que es un arte superior a la Metafísica, porque comprende mucho más, y se extiende a lo que es y no es".

[64] Después de Aristóteles, las ficciones caballerescas eran "falsas en un doble sentido: desde el punto de vista histórico, porque no habían ocurrido en la realidad; y desde el punto de vista poético, porque jamás pudieron ni debieron ocurrir" (Riley, 1962: 269).

> como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni las descubrió Tolomeo ni las vio Marco Polo? (I.47: 564-565).

Y a continuación propone las palabras famosas sobre la mentira literaria:

> Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosa de mentira, y que así, no está obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposible, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y toda esta cosa no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe (I.47: 565).

Una de las primeras ideas que Cervantes va a desarrollar consiste en que la novela represente lo imposible, pero un imposible que tenga la apariencia de lo verdadero. Para esto aceptó lo dudoso y lo no definitivo; permitió que más de uno tuviese la razón. Como dice Gilman: "La ficción en cuanto tal puede ser una mentira [...] pero funciona mejor cuando se trata de una mentira artística, convincente, que es sin duda lo que (Cervantes) trató de narrar" (1989: 113). Se trata, pues, de asignar un elevado valor a lo dudoso. Y si la verdad no es definitiva, la verdad se construye entre todos. Así, cuando Sancho cuenta que una vez le dieron a probar vino a su padre y a otro campesino, y el uno decía que el vino sabía a hierro, y el otro, que a cuero; y al final ambos tenían razón puesto que encontraron en el fondo del barril "una llave pequeña pendiente de una correa de cordobán" (II. 13: 133). Como dirá Diderot, en una recreación erótica de esta situación: "Et ils avoient tous deux raison" ("Y ambos tenían razón", *Jacque el fatalista y su amo*, 92-93*)*. La

ficción que causa gusto no es la que se presenta como absolutamente segura de la condición **Cimp** o irreal **Cir** del enunciado de ficción, sino la que nos recuerda que su comparación **K** se basa en un "si" tentativo y fantasioso, es decir, "aquella que, aun conteniendo muchas cosas que por ser extraordinarias inspiran duda, no por ello deja de ser posible" (Riley, 1962: 290).

¿Llevó esto a Cervantes a degustar de los imposibles y las irrealidades? Por lo menos en *El Quijote*, no (y en el *Persiles*, menos, agrega Riley). A pesar de que los autores están bastante autorizados en cuestiones de mentira e imposibilidad, de que *El Quijote* muestra un personaje bastante exagerado en su barroca obsesión por las empresas caballerescas, Cervantes sabía que éste era una hipérbole, y que necesitaba volver a Don Quijote un ser común y corriente. ¿Qué hizo? Dice Segre:

> El escritor es un mentiroso autorizado, por lo que concierne a la posición verdadero/falso. También en la oposición posible/imposible, la parte de la mentira es preponderante, si consideramos posible aquello que se puede verificar con la experiencia cotidiana, lo que tiene en esta experiencia, una discreta probabilidad estadística: Con este criterio, en efecto, no habrá que considerar solamente imposibles todas las intervenciones de lo sobrenatural, y ni siquiera sólo las amplificaciones hiperbólicas, sino también los procedimientos y las tramas (Segre, 1985: 254-255).

Cervantes era consciente de que la misma literatura era una situación bastante diferente del uso corriente de las palabras. Sabía que era tan extraordinario que un joven matara a miles de enemigos con la sola fuerza de su brazo, como el hecho de que un narrador irrumpa, así sea con el relato más "verosímil". Su crítica a la novela picaresca consistía en que este hábito narrativo, en el afán de ser verosímil, resultaba increíble: ¿Cómo es plausible que un personaje nos cuente toda su vida, como un juicio final y contundente del mundo, sin que la vida del personaje haya aún terminado?[65] La literatura misma es extraordi-

[65] Recordemos las palabras del pícaro Ginés de Pasamonte:

naria, recoge a su antojo convenciones del **SC** y propone otras desde su singularidad como **OF**; y las novelas picarescas se traicionan a sí mismas, porque quieren ofrecernos el informe final de una vida sin la experiencia de la muerte, experiencia que el pícaro narrador nunca podrá narrar –a no ser que se pase a la convención de una novela fantástica.

Por su lado Cervantes decidió reconocer públicamente que simulaba y fingía. Mientras los escritores caballerescos se esforzaban diciendo que no fingían, y los autores picarescos hacían esfuerzos por hacer una literatura cercana al registro de una vida, Cervantes juega diciendo que finge y simula, no para saltar ante el lector como un mentiroso descarado y sin responsabilidad, sino para aprovechar el mecanismo de la ficción para inventar, aseverar, acercarse a lo gustoso, sensato y verosímil.

¿Qué fingir, entonces? La historia, el ritmo de su proceder. Ya Pinciano le decía:

> Ay tres maneras de fábulas: unas que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábula todo es imaginación, tales son las Milesias y libros de cavallerías; otras hay que sobre una mentira y ficción fundamentan una verdad, como las de Esopo, dichas apologéticas, las cuales, debaxo de una hablilla, muestran un consejo muy fino y verdadero; otras ay que sobre una verdad fabrican mil ficiones, tales son las trágicas y épicas, las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, más de forma que la historia es poca en respeto y comparación de las fábulas; y assí de la mayor parte toma la denominación la obra que de la una y otra se hace (*Philosophía Antigua poética*, "Epístola quinta", Vol. II, pp. 12-13).

El artificio cervantino consistió en declarar, en el sentido de manifestar, su adhesión al fingimiento.[66] Pero, entonces, ¿cuál

– ¿Y cómo se intitula el libro? –preguntó don Quijote.

–*La vida de Ginés de Pasamonte* –respondió él mismo.

– ¿Y está acabado? –preguntó don Quijote.

– ¿Cómo puede estar acabado –respondió él–, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras (I.22: 272).

[66] Baltazar Gracián, tan maltrado por Borges por carecer de sentimiento, y tan elogiable por proponer en su siglo el abandono de éste, nos dijo:

fue el objeto de fingimiento más contundente? Con el tono histórico, Cervantes, como tantos, le dio un nuevo papel al procedimiento histórico a la hora de relatar invenciones. Con excelentes palabras lo dice Riley:

> La entera dignidad de la historia reside en el hecho de que ésta lleva el sello de la verdad (Persiles, III, 10), y que la labor del historiador es más fácil que la del novelista, porque aquél sólo tiene que decir la verdad ("parézcalo o no lo parezca", Persiles, III, 18). En sus dos obras principales el Quijote y el Persiles, Cervantes simplemente simula que su ficción es historia. Lo que distingue esta simulación con los desmañados esfuerzos con que los autores de libros de caballería habían tratado de hacer lo mismo es su conocimiento de que la tarea del novelista es distinta de la tarea del historiador. Pero la mera simulación de que sus novelas son hechos históricos forma parte fundamental de su interpretación de la verosimilitud (Riley, 1962: 278).

"Era la Verdad esposa legítima del entendimiento, pero la mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono. Para esto, ¿qué embustes no intentó?, ¿qué supercherías no hizo? Comenzó a desacreditarla de grosera, desaliñada, desabrida y necia: al contrario, a sí mesma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible, y si bien por naturaleza fea, procuró desmentir sus faltas con sus afeites. Eché por tercero al Gusto, con que en poco tiempo obró tanto, que tiranizó para sí el rey de las potencias. Viéndose la verdad despreciada, y aún perseguida, acogióse a la Agudeza, comunicóla su trabajo, y consultóla su remedio. "Verdad amiga, dijo la Agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, más, ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere atormenta los ojos de un águila, de un lince, cuanto más los que flaquean. Para esto inventaron los sagaces médicos el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir (y observadme bien esta lición, estimadme este consejo) que os hagáis política; vestíos al uso del mismo engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro el remedio, y aun el vencimiento". Abrió los ojos la verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, piensa lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo que quiere condenar en éste, apunta en uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y por ingeniosos circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención.

Una mesma verdad puede vestirse de muchos modos, ya por un gustoso apólogo, que con lo dulce y fácil de su ficción persuade eficazmente la verdad" (1960: 472-473).

A esta que Gracián llama "La agudeza compuesta fingida en común", agrega:

"Es, pues, la agudeza compuesta fingida un cuerpo, un todo artificioso fingido, que por traslación y semejanza pinta y propone los humanos acontecimientos. Comprende debajo de sí este universal género toda manera de ficciones, como son epopeyas, metamorfosis, alegorías, apólogos, comedias, cuentos, novelas, emblemas, jeroglíficos, empresas, diálogos" (p. 476).

Ahora bien, el interrogante que nos urge contestar es: ¿cómo se previno Cervantes para no engañar al lector? ¿Acaso su personaje no era en parte un engañado de la supuesta verdad histórica de los libros de caballería? Según Riley, trató de evitar el malentendido del lector, haciendo "armonizar lo universal con lo particular" (p. 283). Trató, igualmente, de afirmar que su obra era como una historia, aunque no del todo. Sin embargo, es mi parecer, que lo que más utilizó Cervantes, hasta sus últimas consecuencias –como siglos después Eco en *El nombre de la rosa*– fue el tono de la historia, la *elocutio*, el modo de organizar los acontecimientos, dejando siempre vacíos, vaguedades, como cuando los historiadores desconocen el origen de un hecho, y pasan al tono tentativo e hipotético. Cervantes fingió inicialmente que fue un historiador enredado entre los documentos de su personaje; luego fingió que carecía de estos; a continuación simuló conseguir uno, el documento central de Cide Hamete Benengeli, la historia de un héroe español escrita por un enemigo de España, en el cual no iban a creer fácilmente los lectores, pues los árabes, en el **CO** al que adherían, eran unos mentirosos;[67] e impulsó con una desfachatez desconocida, así, la simulación rica para las novelas de hoy en día, con una ironía siempre actual y fructífera para los novelistas.[68]

[67] La siguiente cita, *ex professo* muestra cómo se burla el autor de su narrador arábigo, y cómo elogia la historia: "Si a esta (la versión de Benengeli) se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y ansí me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir" (I.9: 144-145).

[68] Tantos continuadores. Quiero recordar a Paul Auster, escritor norteamericano nacido en 1947, y quien en 1985 escribió su rara e ingeniosa *City of Glass* (*Ciudad de cristal*), primera parte de su *Trilogía de Nueva York*. En ella se inventa un personaje, logopédico y lúcido, Peter Stillman, tan frágil como don Quijote, que llama a casa de un novelista consagrado, Quinn, preguntando por un detective que tiene el mismo nombre del escritor: Paul Auster (quien, a mi modo de ver, es una especie de investigador de la

Cervantes insistió en la verdad, pero en una verdad siempre puesta en cuestión, siempre controlando la pasión, los intereses personales, los miedos, los rencores. Cuando Cervantes está a punto de ser un hazmerreír, en ese mismo instante deja entrever cuestiones muy serias, extremadamente verdaderas y fundamentales.

Cervantes quiso, según Riley, darle a su novela un sello de verdad, con el cual fuese verdadera en tanto fuese verosímil. Se propuso, según Riley, que "la certeza histórica que poseen las hazañas de Don Quijote dentro de la ficción equivale a su verdad poética cuando el lector las considera, desde fuera, como una parte de dicha ficción".

¿Cuál es la diferencia con los libros de caballería que se autocalifican de verdaderas historias? Cervantes simulaba la historia, porque era su modo de hacer creíble los acontecimientos de Don Quijote y de controlar su emoción y fantasía; pero esta simulación no estaba oculta: el autor sabía, y hacía saber, que estaba contando una historia exagerada, y que tenía que hacerla creíble, por el artificio de la ficción. Y para esto seleccionó muy bien el material a contar. Por ejemplo, excluyó la ficción descontrolada de lo sobrenatural. Era pues su modo de contar mentiras que parecieran verdaderas.

Una vez hecho esto, aceptar contar lo imposible, fingir el modo de la historia, hasta que parezca la historia fingida como la historia más seria, Cervantes se preocupó por una ética ante el lector de ficciones: tenerlo en cuenta, no creer que es crédulo de cualquier cuento, darle instrumentos para que juzgue y dude de la razón absoluta de lo leído. El autor cervantino intenta por lo menos persuadir al lector:

> La verosimilitud no reside tan sólo en el contenido de la obra. Depende del establecimiento de una relación especial con el lector, de un ajuste delicado entre el poder de persuasión del escritor y la recepción del lector. En ningún aspecto como éste

---

vida cotidiana de Nueva York). Curiosamente, Quinn, harto de su cómoda vida, decide aceptar ser el investigador Paul Auster, y en casa de Stillman encuentra que sirve un ama de llaves, la señora Saavedra, casada con Michael Saavedra; curiosamente una de las teorías del Stillman es sobre quién es en verdad el narrador de *EL Quijote*...

> llega a basar Cervantes con más claridad su idea de la literatura como comunicación (Riley, 289-290).

Es este quizá su mayor aporte a la verosimilitud de la ficción literaria: intentar entretener al lector, no abrumándolo a destajo de puro cuento, sino intentando persuadirlo de que el texto que se le ofrece es una obra de ficción aceptable, habitable y digna de ser completada. Como se sabe "La referencia de persuadir es primariamente a un cambio de mente, no a un estado" (Gómez, 1988: 279); además:

> Persuadir es un verbo de logro más que un verbo de actividad, indica éxito: Si R. Sierra me persuadió de x, logró algo y tuvo éxito en cambiar mi estado mental. En este sentido hace parte de la familia de los verbos suasivos: disuadir, convencer, seducir, inducir, convertir (...) Dado que es un verbo de logro su uso más frecuente es en pasado o en infinitivo. Los otros tiempos pocas veces se usan y a veces no tienen sentido: el indicativo presente ordinario –es decir no frecuentativo, ni histórico- nunca se usa con persuadir; en este tiempo sólo podemos estar intentando persuadir. (El presente se puede utilizar para referirse a un éxito repetido o quizá para alardear: no se preocupe, lo estoy persuadiendo. Solo dame dos o tres días más). Análogamente en el futuro sólo se utiliza en el sentido de tratar de persuadir (p. 279).

Por otro lado, "persuadir es una relación tríadica entre un agente, un paciente y un objeto (creencia, compromiso o acción). El esquema típico es **y** persuadió a **x** qué (hacer) **S**. En este esquema **x** es el sujeto (?) de la persuasión, **S** es el objeto de la persuasión e **y** el agente de la persuasión" (p. 279).

Desde luego, para nuestro caso, en "**y** persuadió a **x** qué (hacer) **S**", **y** es el autor, **x** el lector y **S** es la lectura de la obra de ficción. Vale decir: **y** es Cervantes, **x** el lector de la obra del Cervantes que viene al caso, y **S** es la lectura de *El Quijote*. Por supuesto, si un lector coincide con el que Cervantes prefigura en su *Prólogo* de la Primera parte, es decir, que sea desocupado, o que le dedique tiempo a la ficción quijotesca; que no exija tanta

erudición, aunque sí erudición burlesca; que acepte una crítica a la desaforada maquinaria de los libros de caballería; que como lector juzgue libremente en su casa (porque el autor le brinda ese derecho) lo que le venga en gana de la ficción; y que le acepte al autor que éste intervenga en su obra, con sus supuestos amigos y que, además, permita el ofrecimiento del autor de la ficción como todo un juego ficcional, etc., si el lector juega en este papel propuesto por Cervantes, podremos decir que el autor –o su obra– ha salido avante.

¿En qué sentido? Ha logrado alterar el estado de ánimo del lector con respecto a la ficción quijotesca: sea que el lector estaba más o menos dubitativo, porque, por ejemplo creía que era un relato largo que no era épico, ni pastoril, ni picaresco; sea que dicho lector esté pronto conectado con la magia del autor. Era esto lo que Cervantes quería, un lector que cuando dudase, el autor no se impusiese sino por la novedad de su narrativa, y cuando se embriagara, fuese detenida su emoción por los cortes que hay en la Primera parte; y es que era por esto, precisamente, que había los cortes abruptos (v. g., el del capítulo VIII), pasando de un género a otro (v. g., del género pastoril de los capítulos XI-XIV al género picaresco del XVI), e interpolan novelas ejemplares (v. g., la novela de *El Curioso impertinente*), en la Primera parte del *El Quijote*.

El lector es, pues, el sujeto de la persuasión cervantina; Cervantes ha hecho una obra de ficción que nos persuade por sus méritos. ¿Con qué intenta persuadir? Con una adhesión al **SC** recientemente divulgado; con el **CO** que irrumpe en el siglo XVII con la fuerza de una época nueva, la época moderna; y con la fábula de un hidalgo que se enloqueció leyendo libros de caballería, se cree un caballero andante, se consigue un socio como escudero y entra en relación con el mundo, ya chocando estrepitosamente en su ridícula creencia, ya transformando el mundo tragicómicamente.

¿Es esta historia persuasiva de por sí? No del todo. Son los tipos de verosimilitud los que harán el trabajo por Cervantes. Recordemos que "Los agentes de persuasión no son las perso-

nas en cuanto personas (qué personas) sino hechos, datos, circunstancias, argumentos, razones, etc." (Gómez, 1988: 279). De tal manera, es la construcción de la obra misma, su *dispositio* y su *elocutio*, el tipo de mundo, los que harán el trabajo de persuasión.

En síntesis, creo, que es la dinámica de verosimilitudes de la obra, con relación a nuestras tres expresiones (**EV1**, **EV2**, **EV3**), la que persuade; el lector es el sujeto a persuadir, y la persuasión propiamente consiste en intentar que el lector quede conectado, preso, suspenso en y con la obra de ficción. Una persuasión, ¡ya un logro!, es que coja el libro o atienda la lectura en voz alta; otra, que inicie y atienda el inicio; otra más, que continúe leyendo por encima de su vida, si es preciso. Y la persuasión más deliciosa –para quien habla aquí tendría que escribir otros ensayos– es que el lector termine el libro. Preciso, cada una de estas persuasiones es una estrategia que el autor ha construido mediante la organización de su obra de ficción, pero no hay nada, no habrá siquiera el éxito o el fracaso de la lectura, sin la primera, sin la persuasión mediante la cual agarra el libro y empieza a leer. Esta exige la aceptación del pacto ficcional que le propone el autor al lector, y que este espera se le presente. (Con este tema le daré término a este trabajo en el *Ensayo XV*).

Recogiendo cosecha, son diversos los tipos de verosimilitud entre los que la persuasión cervantina se impone y le permiten hacer una obra creíble y por tanto aceptable. Se rigen bajo el criterio de la historia fingida que permite la puntualidad y frena la pasión, y por la intención cervantina de explicarlo todo; como dice el Canónigo de Toledo, la mentira más rara debe parecer verdadera; todo debe quedar bajo el sello de una *dispositio* y la *elocutio* que organiza el material para ser, como en su siglo, ingenioso (¿Será que el ingenio de Don Quijote se parece al de Lichtenberg: "La agudeza es una lente de aumento; el ingenio, una lente reductora. Pero esta última lleva, sin embargo, a lo universal" (1990: 163)?), y, sobre todo –no me intimido de repetirlo–, persuasivo.

En *El Quijote*, Riley observa cuatro formas de verosímil, y en

la obra cervantina, otros, de los cuales retomo algunos. Los cuatro modos de hacer Cervantes su ficción verosímil, y que presenta inicialmente Riley, son: 1) consistencia interna, sin abusos de las licencias. 2) No temer a las inexactitudes triviales (la consistencia no puede ser absoluta, lo que siguió con más desenfado en la Primera parte de *El Quijote*, que en la segunda, introduciendo, por ejemplo, la novela de *El Curioso impertinente*). 3) La vaguedad en los detalles, como se observa en eludir el modo de los libros caballerescos (los cuales detallaban sus falsas geografías como sólo lo ha vuelto a hacer con un éxito inaudito J. R. Tolkien); Cervantes, por tanto, no suministraba claramente los datos; así, no nos dice el pueblo y lugar de donde es Don Quijote (porque el narrador dice que "no quiere acordarse"), aunque quizá los sonetos finales de la Primera parte insinúan que el lugar se llama Argamasilla; igualmente nos dice varios apellidos de Don Alonso, de Sancho; asimismo nos dice varios nombres de Sancho; y una semejante vaguedad se presenta con respecto al narrador (Riley, 1962: 275-276).

Luego, al estudiar el *Persiles*, se observan otros modos del proceder verosímil cervantino, de los cuales puedo recoger algunos para *El Quijote* (pp. 284-314). 4) Tipo de verosimilitud: Cervantes supedita cualquier cuento fabuloso o no –pero sobre todo fabuloso– al narrador: cuando este cuenta algo muy raro y maravilloso, Cervantes hace que el lector sienta desconfianza por él, ya porque es un mentiroso empedernido, ya porque sabemos de sus fijaciones mentales, como cuando cuenta Don Quijote los extraordinarios sucesos que le pasan en La cueva de Montesinos, los cuales pueden ser un simple sueño, aunque Don Quijote los cree verdaderos y fidedignos (II. 22-23: 202-223). 4.1.) Igualmente, lo fantasioso sólo surge cuando sabemos quién lo dice, y el lector se atendrá a su propio juicio para considerarlo verdad o no. 4.2.) Cervantes apelará a una cuidadosa selección de los acontecimientos aceptados por las **VDR** de su tiempo (aunque aquí sencillamente se basará en la autoridad de Ptolomeo, sin negar las palabras sobre el sol del narrador de la posesión de Sancho. "¡Oh perpetuo descubridor de los

antípodas, hacha del mundo, ojo del cielo, meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí, tirador acá, médico acullá, padre de la poesía, inventor de la música, tú que siempre sales y, aunque lo parece, nunca te pones! (II 45: 375); palabras sin duda contemporáneas de Galileo). Ahora bien, esto hay que profundizarlo, porque se observa que en Cervantes no hay geografías inventadas; que los viajes espaciales están limitados al engaño que le hacen los duques a Quijote y Sancho (II.41: 344-355). Resumiendo este cuarto tipo, Cervantes pone en duda las afirmaciones que no se puedan confirmar.

5) Tipo de verosímil: ¡No mezclar, sin presentar al responsable, la verdad y la mentira! Cervantes no hace como su personaje que, al defender los libros caballerescos, mezcla sin miramientos caballeros míticos y legendarios con caballeros históricos (I. 49: 578-579); trata, pues, el autor, de ofrecer el origen de su información, así esta sea poco confiable. 6) Tipo de verosimilitud: como solicita Lubomír Doležel (1988,1997: 86), hacer de la ficción algo semánticamente no homogéneo. Cervantes pasa como un mago de un nivel semántico a otro: 6.1.) sea pasando con una facilidad sin precedentes del contexto de los personajes, al de los narradores y al del autor, y viceversa; 6.2.), sea mezclando los géneros, lo que los transforma hasta restringir el alcance de cada uno de ellos y, al turno, sacarles partido a sus posibilidades.[69] (Con lo que logra Cervantes una descripción de todo nuevo verosímil, que señala Wolfgang Iser,[70] el de ser una deformación inverosímil, sí, pero una "deformación coherente", y, desde luego, verosímil).

[69] "He aquí la invención de Cervantes, inmensamente osada y ambiciosa: una nueva y sutil forma de ficción, en la que los «lizos» trazados a partir de los tres géneros habituales de la lectura pueden compensar, merced a un proceso de mutua interrupción (de allí, la metáfora de la urdimbre), la inverosimilitud de cada género. La picaresca bajaría a tierra los géneros caballeresco y pastoril; la caballeresca elevaría las miras de la picaresca; y el género pastoril, como hemos visto, haría posible que la totalidad adquiera forma armoniosa al proporcionar un adecuado mundo narrativo, en el cual los otros dos pudiesen coexistir, por lo menos parcialmente" (Gilman, 1989: 116).

[70] El repertorio sólo despierta en el lector la apariencia de familiaridad, puesto que por la "deformación coherente" del texto, los elementos que ingresan en él pierden su referencia gracias a la que se había estabilizado su eventual significación" (Iser, 1987: 192).

7) Tipo de verosimilitud: tejiendo el tono de la novela con la historia simulada, con una narración que simula buscar y encontrar los documentos para poder iniciar (I.1: 69-78) o continuar la misma historia (I.9: 139-145); sin negarle al lector que trate esto como si fuese el juego de una simulación. 7.1.) Puebla Cervantes su mundo ficcional con un personaje que amuebla su imaginación y modo de ver con los signos caballerescos; y, luego, amuebla su mundo con las respuestas a este caballero, que harán que el mundo sea dudoso, como bien lo dice Don Quijote "Ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño" (II. 11:117); o que todos tengan un poco de razón, como cuando Sancho llama "Baciyelmo" a la bacía de barbero que Quijote cree que es el yelmo de Mambrino (I.44: 540).[71] 8) Tipo: Cervantes se esfuerza por realizar un pacto con el lector en el cual el autor manifiesta que su ficción es ficción, mundo inventado, pero que no por ello no aspira, una vez el lector se meta en dicho mundo, a que parezca lo más verdadero posible. Da risa: antes los autores caballerescos declaraban que sus ficciones eran historia verdadera; el nuevo autor manifiesta que su historia es ficción, la ficción de una historia simulada.

9) Tipo de verosimilitud: nuestro autor apeló a la representación de personas del contexto histórico, es el caso de cuando Cervantes se introduce como autor referido y valorado por los personajes (I. 6: 120; y I.47: 559-560), como el "soldado español llamado tal de Saavedra", con todo y sus hazañas en la cárcel de Argel, las cuales "quedarán en la memoria" (I.40: 486); o cuando introduce personajes históricos como el Tirofijo –o mejor dicho, el Fijoahorcador– del siglo de oro español: Roque Guinart (II. 60-61: 490-508) 9.1.) Igualmente, es un intento de producir verosimilitud de este tipo: "Tomar en serio personajes ficticios produce también narratividad intertextual (lo cual)

[71] "–En eso no hay duda –dijo a esta sazón Sancho–; porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más que una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciyelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance" (I.44: 540).

funciona incluso como señal de veracidad" (Eco, 1996: 139), por ejemplo, cuando –en un acto de extrema y bella ironía–se roba un personaje del *Quijote Apócrifo*, a don Álvaro Tarfe, para que éste apruebe a Cervantes, y no a su inventor Alonso de Avellaneda (II.72: 575-580). 9.2.) Logra cervantes una verosimilitud asombrosa, aún viva con toda su gracia novelesca, mediante el hecho de convertir la Primera parte de *El Quijote* en un personaje privilegiado de la Segunda parte.

10) Tipo: Aquí acompaño a Riley en su posición según la cual Cervantes estaba preocupado por un verosímil que permitiese lo dudoso, vale decir, que no fuese absolutamente afirmativo, que siempre entregara lo que decía, entregando, al turno, la perspectiva desde la cual se decía.[72] Por ello el ingenio cervantino por tratar de, ya que se simula, finge e inventa, hacer tolerables estos mundos para el lector, no por las aventuras mismas, sino por una cuidadosa *dispositio* del material, para intentar persuadir al lector, y no embaucarlo con cuentos como si su mente fuese la de un niño engañable con cualquier mentira. Con respecto a este querer respetar al lector, con esta bondad para exponer la carta de navegación de la ficción quijotesca, desarrolla Stephen Gilman las palabras del Canónigo de Toledo antes citadas:

> La verosimilitud [...] nada tiene que ver con la descripción de ambientes, con el análisis psicológico o con la llamada vida real. Se trata, más bien, de una credulidad inventada e hipócrita, que por medio de la maliciosa selección y de la astuta yuxtaposición salvaguarda lo admirable, el gusto y el goce por proporcionar la vieja lectura, de la inherente locura y la repetición que son propias de este género literario. Su propósito es hacer que los lectores maduros vuelvan a experimentar el placer de la antigua seducción de sus favoritos sin tener que caer en la segunda infancia (Gilman, 1993: 116-117).

En fin, ya concluyendo, y quizá sin concluir mayor cosa, he

[72] Al respecto, invito a leer el inevitable texto de Leo Spitzer "Perspectivismo lingüístico en *El Quijote*" (*Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968: pp. 135-187).

empezado destacando que hay dos verosimilitudes en las obras de ficción, o mejor, dos aspectos centrales que pueden ser o no verosímiles, la *res* y los *verba*, lo que ilustramos con Eco, Vargas Llosa y Brodsky. Luego he ahondado en la fructífera propuesta de Aristóteles de que lo verosímil no es irracional. A continuación me he propuesto ahondar en que se dice que algo, "**p**", es o no verosímil sino en un determinado contexto **C**. Esto me llevó a la expresión de verosimilitud, con sus hijas y sobrinas: **EV**, **EV1**, **EV2**, **EV3**. Se trata de una expresión de sustentación, que, creo, se vuelve fructífera cuando sustentamos en qué contextos es verosímil una obra de ficción **OF**, o uno de sus aspectos.

Luego, enfilamos baterías hacia Cervantes. Para esto, primero, citamos un poco más a Aristóteles, en su triple aporte de que la poesía se refiere a lo universal, representa lo que puede ser, lo cual se ejecuta acertadamente sólo si lo que puede ser se pinta como creíble y verosímil. Esto me permitió mostrar que los autores caballerescos, sobre todo con la ayuda de Edward Riley, no insistían tanto por terquedad o estupidez en declarar que sus ficciones eran verdaderas, como por una carencia en su sistema de convenciones literarias: desconocían a Aristóteles; por lo que creían que las ficciones eran puras mentira e irracionalidad, lo que los impulsó a reparar esto declarando que escribían verdades puntuales. También se observó que en español había otro enredo: no se distinguía, como en otras lenguas, historia y ficción, pues historia es una palabra que sirve incluso en nuestros días para ambas cosas.[73] Por otro lado, agrego, tampoco se distinguía, entre novela y libro, por lo que si un libro estaba autorizado, debía ser para el lector común una cosa tan seria como la verdad misma. Esto fue un dolor de cabeza para lectores perspicaces como Cervantes, pues ahora, con Aristóteles, las ficciones caballerescas eran "falsas en un doble sentido: desde el punto

[73] "Los autores de obras de ficción, de acuerdo con la antigua tradición, continuaban afirmando que narraban era (*adetestatio rei visae*) y con ello trataban de impresionar y conmover al lector [...] Para mayor confusión no había en español una palabra que sirviera para distinguir la novela larga de la historia: una y otra se designaban con el nombre de historia" (Riley, 1962: 262-263).

de vista histórico, porque no habían ocurrido en la realidad; y desde el punto de vista poético, porque jamás pudieron ni debieron ocurrir" (Riley, 1962: 269). Empero, no sólo leyeron así, es decir, rompieron el pacto ficcional ingenuamente verdadero de los autores caballerescos, también propusieron un sistema de convenciones más amplio para sus ficciones. Cervantes contó con un **SC** más rico, menos ingenuo, y con un **CO** también más atrevidamente empirista, que buscaba en todo momento dar, si se me permite, "pruebas" de lo que se afirma. Esto lo llevo a construir una obra de ficción más cuidadosa, una ficción que amplió su complejidad verosímil –aquí expusimos varios tipos de verosimilitud cervantina–, hasta el punto de recobrar para la obra literaria, la pretensión persuasiva. Y con esto Cervantes logró alterar –o mejor, su *Quijote*– a la ficción, a la lectura y al lector mismo. Lo obligó a hacer un nuevo pacto con el cual el lector, bajo su propio riesgo, decidía si suspendía o no su credulidad. Mientras tanto, el autor decidió ser más explícito con sus métodos, más honesto, más persuasivo. Como dice Cervantes, intentando hacer "casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de quienes las leyeren…".

Finalmente, no son pocas las lecturas de *El Quijote* que encuentran en esta obra menos un caso judicativo que uno casuístico y comprensivo. De ser así, estaríamos obligados a evaluar su verosimilitud más en términos de **EV3**, es decir, en el contexto del mundo de ficción **MF** del mismo *Quijote*, que en términos de **EV2**, es decir, como un caso del sistema de convenciones literarias **SC**. No porque no sea un caso de estas, por ejemplo, de las convenciones aristotélicas, sino porque dada su complejidad, *El Quijote*, tan pronto adquiere la verosimilitud que le da su pertenencia a dichas convenciones –el mínimo que requiere para comunicar–, se transforma en un caso específico que amerita más una lectura a la luz de sí mismo. Es posible que cuando una obra inaugura tanta riqueza verosímil, funda incluso convenciones, tenga más méritos para ser canónica. Esto, creo, ha pasado con *El Quijote*.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

XII
LAS CONVENCIONES LITERARIAS I

Uno de los debates más complejos de la teoría literaria es el de las relaciones entre las obras de ficción y las convenciones estéticas. Creemos que la fuerza de la producción de las ficciones literarias pone en marcha reglas que tienen un estatuto que debemos determinar. Argumentamos aquí en contra de la posición que considera que las ficciones se dan sin regla alguna, al vaivén de una creatividad díscola que no está obligada a nada. Ya hemos visto que se dan dos condiciones en las ficciones: las que exige el material, es decir, las palabras, pues en este caso es el texto el medio con el cual se estipula el mundo de la ficción (Doložel, 1988, 1997: 88-89); las relativas al mismo mundo estipulado, porque por más disparatada que sea la ficción, tiene que tener algún tipo de relación con lo "verosímil", es decir, que el mundo ficcional no es algo tan loco como para, si está por fuera del horizonte de nuestro mundo posible, evitar algún tipo de autentificación (pp. 95-122). Además, las ficciones, por más imaginativas, por más que representen los sueños secretos de los individuos, están obligadas a participar de las potencialidades de nuestro mundo, se refieren al mundo (o a los otros mundos con respecto a nuestro mundo-marco), el cual, a pesar de ser establecido por las palabras, no deja de invocar el mundo humano, habitable, con sus muebles y decorados, con sus abismos y fieras; igualmente, con sus reglas.

Me parece que un hecho tan institucional como la ficción literaria debe cumplir algunas reglas. No obstante, una continua renovación de las ficciones literarias nos hace pensar que estas existen precisamente porque no cumplen regla alguna. Un vistazo, panorámico e irreverente, nos invita a creer que cada ficción, en su singularidad, no cumple ley alguna. Son hechos portentosos, aparentemente separados de su pasado y de su futuro; hechos que sobresalen como cúspides que, ignorando que están en una cordillera o complejos montañosos, sobresalen

con su altura como picos solitarios de la creatividad humana. Sin embargo, esto hace parte de una mirada descontextualizada. Para dicha mirada, las obras de ficción son excelentes porque no se conectan con nada. Islas grandiosas de cabezas geniales, las obras de la ficción parecen rechazar sus raíces en una época determinada, en una vida particular, en una historia de la literatura. La literatura cambia pero sin dejar de ser siempre literatura. Como dijo el novelista Milan Kundera dando a entender, a mi modo de ver, su pertenencia a una tradición: "No estoy comprometido sino con la novela europea, esa herencia, no bien agradecida, que recibimos de Cervantes" (s.f.: 98).

Es aquí tal vez valiosa la idea de un *canon*, entendido como un "elenco de obras o autores propuesto como norma o como modelo" (Petrucci, 1978: 556). Cada país, cada nación, cada hemisferio, cada lengua selecciona, ordena sus autores y sus obras. En inglés, Shakespeare; en francés, Racine o Flaubert; en alemán, Göethe o Kafka; en italiano, Dante o Petrarca; en español, Cervantes, García Márquez o Borges; en el mundo andino, el Inca Garcilaso o Arguedas, etc. A veces representa más una obra que un autor. En Alemania, *Fausto*; en Inglaterra, *Ulises*; en Norteamérica, *Hojas de hierba*; en Argentina, *Martín Fierro*; en Colombia, *María*. (Quizás hoy apostaríamos más a *Cien años de soledad* o a *La tejedora de coronas* que a *María)*. Vale decir, esta selección y ordenamiento no está gobernada por normas estrictamente lingüísticas, aunque sí literarias –la *dispositio* y *elocutio*–. Borges ha señalado que al castellano lo representa mejor Quevedo que Cervantes. Tampoco guía a estos cánones las razones éticas, ya que el mismo Borges ha señalado que quizá representa más a Inglaterra un Chesterton que un Shakespeare, o a Argentina, el espasmo juicioso ante la tiranía, *Facundo*, que la loa a un criminal que es *Martín Fierro*. Las razones literarias quizá sean más determinantes. No obstante, no son menos complejas. Que en el c*anon de occidente* –para recoger las palabras de Harold Bloom, un crítico que nos ha dado el elenco de los 400 autores de occidente, dejando por fuera a tantos, como sólo puede hacerlo un canon hecho desde

EE. UU.–, Homero resulte una *obra guía*, no resulta más que una constatación de un mundo para el cual es central la guerra y el regreso a casa del guerrero sobreviviente.[74] Tal vez el

[74] De las teorías del canon que he leído, la de Bloom es la más agresiva y excluyente. ¿Por qué? Por ser básicamente una respuesta a la irrupción de numerosas obras que se proclaman expresión de voces silenciadas, por los poderes generalmente vistos como excluyentes. Bloom trata peyorativamente estas voces, precisamente, por lo que valen: son las voces de la exclusión –aunque no de todas las exclusiones–. Dichas obras expresan a las mujeres, a los grupos gay, a los pueblos y razas ultrajadas. Bloom las llama con el terrible nombre de "Escuela del Resentimiento", porque buscan afirmarse negando, despreciando a una serie de autores que van desde los griegos y pasan por, entre otros, Dante, Shakespeare, Cervantes, Joyce, etc. Es una *Escuela* que, según Bloom, intenta mostrar la pertenencia de una obra a su época y a las clases dominantes de ésta. Esto obliga a Bloom a defender la literatura, en términos de una estética desprovista de los vaivenes de cada época. En dicha estética se vuelven determinantes algunos aspectos, los cuales considero, ya vagos, ya fructíferos. Vago me parece que Bloom le otorgue a una obra literaria "el estatuto canónico" si es original, y que afirme que es original porque brinda "esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar" (1994: 14); vago me parece que se diga que una obra es canónica porque exige simplemente relecturas. Al contrario, fructífera me parece la idea de que el canon es necesario para sostener nuestra continuidad más allá de nuestra muerte: "poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado" (p. 40). Pero no hay duda de que lo que se debate aquí es si podemos ser "originales" por fuera del canon. Ante esto, Bloom es implacable. Porque en tiempos de "la edad caótica", cuando surgen innumerables obras de arte que tienen una inmortalidad de 15 minutos, es, creo, necesario resaltar que muchas de nuestras novedosas invenciones son variaciones de las propuestas estéticas de los griegos, de Shakespeare, de Cervantes, de Milton, de Goethe, de las culturas indígenas americanas, etc. Entonces Bloom extrema las cosas. No hay salida, no elegimos el canon, este nos elige: "Los grandes escritores no eligen a sus precursores fundamentales; son elegidos por ellos, pero poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios" (p. 21). En este sentido, Bloom se imagina las obras literarias como pertenecientes a una esfera autónoma: la estética; y a los autores como elegidos por la esfera estética, sufriendo la carga de angustia de ese pasado grandioso y absoluto. En esa estética se vuelve importante el trabajo del yo –Bloom coloca a Freud al lado de Proust y Kafka–. El canon, pues, es autónomo, sólo se abre entrando en él. Todo esto es tanto sugerente como bastante polémico. Son las comunidades humanas, a mi modo de ver, las que hacen nuestro "canon occidental", seleccionan obras y dejan otras a un lado. Casi me atrevería a afirmar, con Borges, que "cada autor crea sus precursores". Sin embargo, tampoco se puede hacer literatura sin el legado de los que ya la han hecho. Escribir una obra literaria es un trabajo en el que, sin dejar totalmente el canon a un lado, la creatividad y la sagacidad de un autor reinventa el canon, tanto siguiéndolo y enalteciéndolo como transformándolo, según sus búsquedas y propia estética. Cervantes escribió la primera novela moderna – ¿no es más de la edad democrática que de la edad aristocrática, como afirma Bloom?– tanto porque no podía desprenderse del todo del canon caballeresco como tampoco dejar de proponer al lector una forma de evitarle que cayera en las trampas de esa ficción literaria. Joyce hizo la novela maestra de la edad caótica y, no obstante, su esfuerzo le debe no menos de la mitad de su obra a Homero.

La propuesta de Bloom, a mi modo de ver, tiene el grave problema de presentar los autores que ha leído –no pocos sin duda alguna– como si constituyeran "todo"

canon es más razonable cuando vemos la influencia de Homero en Virgilio, Dante, Joyce, Azuela, Rulfo, Tolstoi y hasta en *El payador* de Lugones, etc. Pero lo cierto es que algunas cosas son difíciles de decir sin esta tradición, aunque hay autores que creen que es susceptible escribir desconociéndola. Creo que es imposible hablar de la tragedia familiar sin los trágicos griegos, como es imposible hablar de literatura andina sin la tradición indígena inca. Cervantes, por su lado, siguió brindando secretos homenajes a los romances caballerescos que tanto repudiaba como amaba.

La idea de canon es, pues, arbitraria en parte, pero una vez el tiempo, el poder, o la amarga benevolencia de los nuevos imperios con los imperios derrotados –qué sé yo–, las políticas editoriales y, sobre todo, los hallazgos de un autor o una obra, los establecen, configuran el horizonte de la ficción literaria. Los literatos colombianos podrán, si quieren –como los nadaístas– quemar a *María*, pero esta obra pesa en cada línea que escribimos, y quizá si entra en desgracia, será porque ya está asimilada por nuestra manera de hacer ficciones, hasta el punto de que ya no se necesite nombrarla. Algún día, algunas obras o autores que no están en el canon recibirán el reconocimiento, y otras quizá nunca. Pero lo cierto es que el canon es una referencia contextual que rige la ficción, y que para el más renovador o anárquico autor, será fuente de lenguajes, temas, motivos, personajes, situaciones, etc.

---

el canon occidental. Si hubiera presentado al conjunto de autores que ha leído, a lo largo de sus años, como su selección de autores, según la marca que tiene, en él, la literatura de lengua inglesa; sin negar que esa lista hace parte de un canon más vasto, siempre en construcción; sin duda, entonces, heriría menos. Pero quizá esto se debe a la alarma de Bloom por la situación de miles de profesores de literatura, que se pueden especializar en un autor desconocido y de alguna lejana provincia. Si existen estos profesores, profetas de un autor y libro nuevo, no se les podrá criticar por este autor al que consagran su amor e interés, como hace Bloom, sino porque no tuvieron una formación que incluya siquiera los cuarentas clásicos de la Biblioteca Jackson o los doscientos de la Biblioteca Ayacucho. Hay que tener la bondad de Borges, quien no dudaba en hacer estudios profundos de "poetas menores". El maestro de la rica mezcla de autores menores y autores clásicos: Borges, quien en su ensayo *Sobre los clásicos* ha dicho: "Mi desconocimiento de las letras malayas o húngaras es total, pero estoy seguro que si el tiempo me deparara la ocasión de su estudio, encontraría en ellas todos los elementos que requiere el espíritu" (1975: 616).

En verdad, podríamos pasar rápidamente de canon a convenciones, y decir que estas no se pueden romper totalmente, por anárquicas y revolucionarias que sean las de un autor determinado. Siempre podemos decir: Dublín para Joyce, Atenas para Esquilo, Asunción para Roa Bastos, el Cuzco para el Inca Garcilaso:

> La rebelión más extrema contra las leyes o costumbres de la narrativa –las antiguas novelas de Fielding, Jane Austin, Flaubert o Natalie Sarraute– crea nuevas leyes que a su vez habrán de ser quebradas. Aun cuando se profese la anarquía narrativa total [...], que rechaza como falso todo lo que la mayoría de nosotros entendemos como forma, parece que el tiempo habrá de revelar siempre algún elemento congruente con el paradigma, siempre que exista en la obra ese elemento necesario de lo que es costumbre, que le permita comunicar algo (Kermode: 129).

Podríamos incluso decir que las convenciones requieren que algunas de ellas sobrevivan a los ficcionadores más revolucionarios. Cervantes, por ejemplo, lo que hizo fue integrarlas al contexto de lo narrado: su historia es el cuento de alguien que está absorbido por los productos ficcionales que permitían convenciones literarias pasadas.

Por otro lado, las palabras de Kermode nos permiten argumentar que el autor más anárquico, más renovador, más vanguardista, debe de conservar "algún elemento congruente con el paradigma" con el fin de "comunicar algo".[75] Así la ficción literaria sea un artefacto con más de un sentido, debe de estar construida de tal forma que comunique algo. Por ejemplo, *Ulises*, quizá la novela más renovadora y vanguardista del siglo XX, puede alterar, jugar, exigir mil retos al lector, gracias a que en su transfondo está el programa de aventuras de *La Odisea* de Homero. Leopoldo Bloom no es nada sin Odiseo; Stephen

[75] En un ensayo inolvidable, *Sobre el realismo artístico (1979)*, Román Jakobson ha polemizado, con buen acopio de argumentos, que el realismo, que se creía un servidor fiel de la realidad, no es más que un realismo convencional, a veces conservador, limitado y decadente, y otras, revolucionario.

Dedalus, sin Telémaco; y Molly no es una mujer infiel, sin el contraste con la casta Penélope.[76]

La pregunta bien puede ser, ¿qué trajo un autor a una lengua, qué propuso a nuestro mundo e imaginación? Pero la pregunta que más nos interesa en este trabajo es: ¿cuál es el mínimo que un autor conserva del pasado, de la tradición, del canon, de sus costumbres tribales, para poder comunicar? Vale decir, una obra de ficción nos puede impresionar mucho por lo que inventa, pero siempre debemos preguntarnos por el mínimo de convención que permite que dicha obra no sea un caso absolutamente aparte del contexto histórico literario, autorial, lingüístico, genérico, etc.[77]

No obstante, el canon es sólo una variable de las convenciones de la ficción literaria, quizá su parte más acostumbrada y más discutida, porque las convenciones literarias sin ser, si se me permite, reglas constitutivas, terminan teniendo una presencia cuasiconstitutiva; y sin duda, sin ser regulativas *per se*, terminan regulando mejor que las reglas de etiqueta, en tanto sean fructíferas. En el fondo, se trata de reglas que regulan ac-

[76] Edmund Wilson ha dicho: "La clave del *Ulysses* está en su título, y esta clave es indispensable si hemos de apreciar la hondura y alcance reales del libro. Ulises, tal como figura en la *Odisea*, es el griego medio típico en cuanto a inteligencia: entre los demás héroes, se distingue por un saber astuto más que exaltado, y por el sentido común, la rapidez y el nervio, más que por la bravura de un Aquiles o la firmeza y corpulencia de un Héctor [...] Ahora bien, el *Ulysses* de Joyce es una *Odisea* moderna que sigue muy de cerca la *Odisea* clásica tanto por el tema como por la forma; y la significación de los personajes e incidentes de su narrativa en apariencia naturalista no puede propiamente entenderse sin referencia al original homérico" (1989: 162-163).

[77] Creo que una obra que lograse este nivel de "innovación", de extrema singularidad, no sería ya más que un adefesio, un disparate. Y las obras que aparecen en un principio, como que rompen con toda regulación, tarde o temprano mostrarán su mínimo, su raíz, su aplicación de una convención literaria, así como *Yo, el supremo* retoma la tradición guaraní. *Rayuela*, la supuesta antinovela –hoy tan poco leída–, después de una variación sobre el tema de la guía del lector, pronto nos conecta con el tema de un hombre que busca a una mujer; su primera frase innovadora es: "¿Encontraría a la Maga?" (Cortazar, 1988: 119). O si se quiere, si aceptamos empezar por el capítulo 73, pronto nos conecta con la literatura como juego de palabras, como trabalenguas infantil o trabalenguas adulto (gíglico): "Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas" (p. 545).

tos de habla ficcionales en los cuales se hacen proferencias –de personajes– gobernadas por reglas constitutivas.

Es oportuno entonces retomar la distinción entre reglas regulativas y constitutivas; nos interesa su aplicación, según Searle, a los actos ilocutivos, y su utilidad para nuestro intento de entender las convenciones literarias. Searle las distingue así:

> Las reglas regulativas regulan formas de conducta existentes independientes o antecedentemente; por ejemplo muchas reglas de etiqueta regulan relaciones interpersonales que existen independientemente de las reglas. Pero las reglas constitutivas no regulan meramente: crean o definen nuevas formas de conducta. Las reglas del fútbol o del ajedrez, por ejemplo, no regulan meramente el hecho de jugar al fútbol o al ajedrez, sino que crean, por así decirlo, la posibilidad misma de jugar tales juegos (1994: 42-43).

Las reglas regulativas surgen después de que se da una práctica o conducta, entran a regular una costumbre, una rutina, que se ha dado y se da sin aquellas reglas. La práctica regulada puede darse sin dicha regla; esta no le es sustancial. En cambio, las reglas constitutivas constituyen, crean, producen lo que rigen; vale decir, lo que rige una regla constitutiva no podría darse sin dicha regla. Las reglas regulativas toman un imperativo enfático, en el cual es necesario, para su formulación, la palabra "deben". Precisamente, como la práctica regulada puede existir sin ella, se trata sobre todo de una obligación regulativa, y su formulación se permite el énfasis, el imperativo. Searle señala: "Las reglas regulativas tienen característicamente la forma «haz **X**» o «si **Y** haz **X**». Dentro de los sistemas de reglas constitutivas, algunas tendrán esa forma, pero algunas tendrán la forma «X cuenta como **Y**», o «**X** cuenta como **Y** en el contexto **C**»" (1994: 44). Por otro lado, las reglas constitutivas, menos imperativas, parecen más descriptivas e, incluso, tautológicas. Rigen lo que describen y describen lo que rigen: "Se hace jaque-mate cuando el rey es atacado de tal manera que ningún movimiento lo dejará inatacado". Son menos imperativas porque, de hecho,

realizar la acción, v. g., el jaque-mate, exige realizar esta regla al pie de la letra. Si no se cumple la regla, no hay jaque-mate. Una conducta que está de acuerdo con una regla regulativa, puede darse, "exista o no la regla" (p. 44). Pero una conducta o práctica que se hace de acuerdo con una regla constitutiva, sólo puede recibir especificaciones y descripciones si la regla existe (p. 44).

Hay que agregar que el propósito de John Searle consiste en "que hablar un lenguaje es realizar actos de acuerdos con reglas", de tal manera "que la estructura semántica de un lenguaje es una realización convencional de conjuntos de reglas constitutivas subyacentes, y que los actos de habla son actos realizados característicamente de acuerdo con esos conjuntos de reglas constitutivas" (p. 46). A continuación Searle plantea –y sistematiza– el hecho de que el lenguaje es convencional, y que realizar actos ilocucionarios es también una operación verbal convencional hecha bajo el gobierno de reglas constitutivas.

La pregunta que surge entonces es: ¿con respecto a esta distinción, qué son las reglas literarias, recogidas por el "repertorio"[78] de

[78] El concepto de "repertorio" lo tomo de Iser. Según este, a diferencia del acto de habla, el acto de proferencia de ficción corresponde a un conjunto de construcciones que se realizan al leer: el lector se construye como interlocutor, construyendo, igualmente, al autor como interlocutor, y construyendo, en la situación de lectura, la situación de comunicabilidad sobre la base del conjunto de convenciones y tradiciones que Iser llama "repertorio" del texto, que es "el conjunto de convenciones necesarias para establecer una situación". Ampliando el concepto, Iser dice: "el repertorio es la parte constitutiva del texto que remite precisamente a lo que es exterior. Sin embargo, la introducción de normas extratextuales no significa su reproducción por el texto. Al ingresar en él sufren una modificación que constituyen una condición esencial de la comunicación. El modo como las convenciones, normas y tradiciones hacen su aparición en el texto puede ser variable. De manera general, no obstante, puede decirse que los elementos del repertorio surgen siempre en estado de reducción. Incluso los textos sobrecargados de convenciones tomadas de la literatura anterior, o de normas sociales e históricas del mundo cotidiano, no pueden calificarse como reproductores de tales elementos, por el hecho de que estos han sido transportados al interior de un cuadro. Además, las convenciones, las normas sociales y las tradiciones aparecen en el texto de ficción rebajadas al nivel de un polo de interacción. Han sido desconectadas de su contexto original e integradas en nuevas relaciones, sin romper totalmente sus antiguos nexos. Deben presentarse, sin embargo, como el trasfondo que permita su nuevo uso. Por esta razón los elementos del repertorio asumen al mismo tiempo diversas funciones. Forman el trasfondo del que han salido, y, en el nuevo contexto, queda liberada su capacidad relacional, siendo así que en el contexto original estaban ligados por su función. Los elementos del repertorio no son, pues, idénticos a los que eran en su origen, ni a lo que los reducía su uso. En la medida en que pierden su identidad, se va perfilando el

"las comunidades literarias"[79]? Recordemos lo dicho en el En-

contorno individual del texto. Esta individualidad no puede separarse del repertorio, porque se muestra en primer término por los elementos seleccionados" (1987: 190-191). Observamos en esta descripción grandes aclaraciones sobre el funcionamiento de las convenciones literarias de orden regulativo, englobadas y seleccionadas –reducidas- en el repertorio de un texto, que es el garante de que haya comunicación. Una dificultad también vemos: no es claro ¿cómo las convenciones son una cosa en el repertorio y no son idénticas en el texto, es decir, son otra cosa en la obra de ficción? De nuevo ¿cuál es el mínimo de convencionalidad que debe conservarse, es decir, qué repertorio hay que construir, para que haya comunicación?

[79] Menciono la idea de "comunidad literaria" a partir del concepto de "comunidad científica" de T.S. Kuhn, el cual la precisó en la *Posdata* de 1969 de *La estructura de las revoluciones científicas* (1962; 2000). Para T. S. Kuhn "una comunidad científica consiste en quienes practican una especialidad científica. Hasta un grado no igualado en la mayoría de los otros ámbitos, han tenido una educación y una iniciación profesional similares. En el proceso, han absorbido la misma bibliografía técnica y sacado muchas lecciones idénticas de ella. Habitualmente los límites de esa bibliografía general constituyen las fronteras de un tema científico, y cada unidad habitualmente tiene un tema propio" (p. 272). Sin embargo, estas "escuelas" son escasas en comparación con otros campos como el literario; aunque compiten entre sí "su competencia por lo general termina pronto, como resultado, los miembros de una comunidad científica se ven a sí mismos, y son considerados por otros como los hombres exclusivamente responsables de la investigación de todo un conjunto de objetivos comunes, que incluye la preparación de sus propios sucesores" (p. 272). Además de esta concepción, que plantea la inconveniente "identificación [...] de las comunidades científicas, una a una, con las materias" (p. 275), T.S. Kuhn desarrolla una concepción, según la cual son las actividades de las comunidades, bajo determinados presupuestos, las que hacen la ciencia normal y las revoluciones científicas. Dichos presupuestos consisten precisamente en "un paradigma" que gobierna a "un grupo de practicantes" (p. 276). "Un paradigma o conjunto de paradigmas" es ante todo una "matriz disciplinaria" compuesta por "generalizaciones simbólicas" que son formalizables y "que funcionan en parte como leyes, pero también en parte como definiciones de los símbolos que muestran"; es también "un paradigma metafísico", en tanto son "compromisos con creencias"; son también elementos de la "matriz disciplinaria" los valores y el paradigma propiamente hablando o, mejor, los "ejemplares", con los que Kuhn quiere decir: "las concretas soluciones de problemas que los estudiantes encuentran desde el principio de su educación científica, sea en los laboratorios, en los exámenes, o al final de los capítulos de los textos de ciencia" (p. 286). Estos aspectos se tornan complejos cuando se da el paso de un estado de ciencia normal a uno nuevo revolucionario que incluye, por ejemplo, nuevos ejemplares que prácticamente borran las soluciones anteriores de los problemas. Aquí Kuhn observa con discreto entusiasmo el intento de aplicar sus apreciaciones a las comunidades o grupos de otros campos como el arte. En un ensayo titulado *Comentario sobre las relaciones de la ciencia con el arte*, y publicado en su libro *La tensión esencial* (p. 1987), T.S. Kuhn muestra las diferencias entre las comunidades científicas y las artísticas. Sin perder de vista que la finalidad de las ciencias es la resolución de problemas, muestra que mientras la estética es el objetivo del trabajo artístico, en las ciencias la estética es un instrumento, que incluso impide la solución de enigmas, como "la perfección estética del círculo" en la Edad Media (p. 367). Hay aquí, pues, una "diferencia vital": "el objeto del artista es la producción de objetos estéticos, los problemas técnicos son lo que debe resolver para producir tales objetos; para el científico, en cambio, el acertijo técnico resuelto es el objetivo, y la estética es

un instrumento para resolverlo. Sea en el dominio de los productos o de las actividades, lo que son fines para el artista son medios para el científico, y viceversa" (p. 368). Por otro lado, están las relaciones entre la ciencia, el arte y el público. Mientras el público puede identificar a un artista por su modo de trabajar, por su "estilo", y ubicarlo como miembro de una escuela; los estilos de investigación son "frecuentemente y por desgracia eliminados de sus trabajos publicados" (p. 368). Igualmente, los detalles de una solución científica son en su especificidad y "lógica", lejanos para el "gran público"; dada su dificultad gozan aún más, de un rechazo del público; por su lado, "el rechazo del público al arte [...] es un rechazo de un movimiento a favor de otro" (p. 369). Pero el asunto que más separa arte y ciencia, con respecto al público, es que mientras los científicos son quienes constituyen el público de la ciencia, el arte puede gozar de un público amplio, el cual sin más miramientos simplemente goza el producto, sin tener necesidad de conocer cómo se hizo. Es más, el arte está afectada por instituciones como los museos y las galerías, mientras que la ciencia es casi una cosa exclusiva de la comunidad científica. En conclusión, un lector común y corriente hace parte de la comunidad literaria, mientras que un lector del mismo tipo encuentra obstáculos por su competencia para acceder a los pomenores de una investigación científica. Los borradores de los científicos no encuentran un espacio para su exposición como sí encuentran museo los bosquejos de una pintura o los borradores de una novela. Se objetará que en nuestros días sí hay museos de la ciencia. No obstante creo que se trata de una diferencia capital: "el valor que se les concede a los productos del pasado" (p. 373). "El triunfo de una tradición artística no vuelve errónea a otra, el arte puede soportar al mismo tiempo, con mayor facilidad que la ciencia, muchas tradiciones o escuelas incompatibles" (p. 373); mientras tanto una innovación en la ciencia manda lo anterior al tarro de la basura o al archivador del historiador de la ciencia. Hacer novela en las postrimerías del siglo XX, no borra necesariamente a Cervantes, a Rabelais, ni a Homero; en cambio Kepler y Galileo sí le quitaron totalmente la importancia a Ptolomeo para resolver problemas. De ahí "el valor, radicalmente diferente, que los científicos y los artistas le conceden a la innovación por la innovación" (p. 376). Mientras un artista asume las inovaciones como "un valor superior" –aún sin temor a entrar en contradicciones, según el decir de Mukarroský–, para un científico "los cambios se le vienen encima, bien por agudas dificultades internas a la tradición en la cual ha trabajado desde un principio, o bien por el éxito particular dentro de su propio campo de alguna innovación introducida por algún otro. Y aun entonces los cambios se aceptan con renuencia, pues cambiar de estilo dentro de un campo científico es confesar que son erróneos los primeros productos de uno y también los el maestro" (p. 374).

Ahora bien, el concepto de "comunidad literaria" no puede ser más que bosquejado en esta oportunidad. Como se observa, al contrario de la "comunidad científica", la "comunidad literaria" es mucho más amplia. Mientras el producto de la ciencia, las soluciones de enigmas, son la tarea profesional de los científicos; el producto del arte, el cuadro, la novela, el libro de poemas, son las creaciones de la profesión artística. Pero en tanto el producto de la ciencia sólo circula entre los profesionales de la ciencia, el del arte circula entre los no profesionales, para los que está construido. El arte se hace para aquellos que no son profesionales del arte, al menos no siempre. Vale decir, si hay artistas que hacen arte para artistas, sólo son un subconjunto del conjunto de los hacedores del arte. La ciencia es para los científicos, el arte puede ser para cualquier hombre. La ciencia se juzga entre pares, el arte es tanto para los artistas como para los que no lo son. Las "comunidades literarias" estan conformadas por literaratos y no literaratos, y a pesar de los fundamentalismos, a una obra aprobada por el conglomerado de los no literatos, bien puede importale un pito lo que diga la parte especializada de la "comunidad literaria". Por tanto, la comunidad literaria se compone de unos grupos

sayo IV. Searle se pregunta por lo que hace posible la ficción-simulación. Y contesta que el discurso de la ficción funciona a partir de un rompimiento. El conjunto de "reglas que correlacionan palabras (u oraciones) con el mundo", de orden vertical, es roto por "un conjunto de convenciones extralingüísticas no semánticas", de orden horizontal. Ahora bien, reformulando la pregunta tenemos, ¿qué son las reglas extralingüísticas y no semánticas que rigen la ficción? Por un lado no son lingüísticas, pero por otro, dependen para Searle del discurso de la ficción y no de la voluntad del lector.

En primer lugar, preguntemos cuándo aparecen las reglas de las obras de ficción, como la de que "la historia se refiere a lo que es y la poesía a lo que puede ser". Sin duda, la primera colección de convenciones de occidente, expresadas manifiestamente, es la *Poética* de Aristóteles. Hay, pues, que aseverar que ya se habían creado la obra épica de Homero, las tragedias de Esquilo,

---

estrictamente literarios y de un conglomerado –lectores, espectadores, mediadores culturales–, que, aunque no son literatos, aprueban o desaprueban con su lectura el valor de una obra. En la medida en que se ha pasado del cuento folclórico al literario, de la oralidad a la escritura, han surgido una serie de mediadores entre los literatos y no literatos, encargados de "aceitar" la circulación y la recepción de las obras literaias. Se trata de los críticos literarios, los periodistas litearios, los profesores de literatura, académicos, investigadores, historiadores de la literatura e, incluso, los editores, etc. Así pues, a la comunidad literaria la conforman literatos, no literatos y mediadores literarios. Los límites entre estos no siempre son claros. Un literato como Borges es un excelente mediador literario; a la *Revista Sur* la conforba un grupo de mediadores literarios impulsados por ese monstruo de la mediación literaria: Victoria Ocampo. Algunas decisiones de la historia literaria, muestran la sorpresa que causa un hombre cuando hace el paso –el abandono, según otros– de literato a no literato: es el caso de Arthur Rimbaud. Hay no literatos que deciden finalmente entrar a formar parte de la comunidad literaria, no sólo como creadores de lectura liteararia sino como creadores de escritura literaria: es el caso de José Saramago o de Lampedusa. ¿Acaso el lector Alonso Quijano no pensó en coger la pluma y continuar una de las tantas aventuras narradas por los libros caballerescos? Como las "comunidades literarias" acogen tradiciones de distinta procedencia, contradictorias entre sí, y que no por ello se invalidan, cumplen el papel tanto de regular como de liberar y ampliar las convenciones literarias. Regulan a veces, desde sistemas de convenciones estrechos y que las comunidades se encargan de convertir en verdaderas restricciones, sea censurando, como en las sociedades cerradas; o sea premiando, como en sociedades más o menos abiertas. Empero se pueden encargar de abrir el horizonte, es decir, de conectar con innovaciones y de liberar la creación literaria de cánones enmohecidos, como lo hizo en el Perú, en los años 20, la revista *Amauta*, y en Colombia, hacia 1955, el grupo de la *Revista Mito*. Pero todo lo dicho en esta nota es sólo tentativo, esquemático, sin duda tema fértil para futuros trabajos.

Sófocles –Eurípides estaba sorprendiendo a los griegos con un tipo de tragedia más cruel y menos clásica: *Medea*–. Por tanto, debemos concluir que las convenciones de la ficción son regulativas, pues antes de ella se hizo la épica, la historia y el drama griego. Otro ejemplo es el intento de clarificar las reglas de una novela policial, intento de los años 20, en el que sobresale el de Chesterton (1985) y el de Borges (1935, 1999). Cuando estos autores se proponen definir qué debe tener un cuento policial, Poe ya los había escrito. Una vez más la práctica precede a las reglas. Igualmente el clásico *Decálogo del cuentista* de Horacio Quiroga es hecho varios milenios después de que la humanidad escriba, relate, narre cuentos. De la misma manera, ya Lope de Vega ha hecho una parte de la comedia que reinaría durante los primero cuarenta años del siglo XVII, cuando escribió su *Nuevo arte de hacer comedias*.

En conclusión, las convenciones de las obras de ficción son regulativas, imperativos planteados con el poder de una sistematización filosófica (Aristóteles); con la experiencia de un autor en un género como el cuento (Quiroga), en el drama cómico (Lope), o en un género específico como el cuento policial (Chesterton y Borges). En síntesis, se trata de conjuntos de reglas compendiadas mediante el designio de "las comunidades literarias", encargadas de entender, explicar la ficción literaria, y de sistematizar sus tipologías o géneros (teóricos y filósofos, críticos y comentaristas, etc.); de enseñarla (pedagogos y promotores culturales); de publicarla (editores). Estas "comunidades literarias" se encargan, en el fondo, a veces, de sugerir, y en la mayoría de los casos se encargan de dictaminar qué se debe aceptar o no como ficción. Es decir, qué se debe leer como tal y qué no. Incluso, autores que aparecen como agentes de la libertad artística están atrapados por reglas que rigen cómo hacer, por ejemplo, ficciones novelísticas. Por ejemplo, Vargas Llosa, a mi manera de ver, está cada vez más preso del modo de investigar y producir novela europea; aunque él no lo crea, es más libre un cuento de Arguedas que una novela del autor de *El hablador*, atrapada en su ideología liberal y que ha perdido la

magia del espacio andino. No obstante, surge una inquietud, ¿si un autor hace el acto de habla de ficción necesario para inventar mundos habitables, le preocupa que aquellas "comunidades literarias" lo acepten? En vez de decir: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme", ¿le tocará escribir manifiestamente: "Estimado lector interlocutor, voy a hacer una ficción; esta empieza así: «En un lugar de la mancha…»"? ¿No habrá, en el fondo, implícita una declaratoria de ficción?

¿Esto incide en que las convenciones de la ficción dependan menos de los textos mismos que de las agencias editoriales, de los autores, de los pensadores, de los gremios que conforman "la comunidad literaria"? Entonces, ¿qué hacemos con lo dicho por Searle? No veo problema alguno por lo que él mismo ha dicho: "una obra de ficción no necesita consistir, y en general no consistirá, enteramente de discurso de ficción". Las obras de ficción están compuestas, entre otras cosas, por enunciados comprobables históricamente (como decir en el capítulo VI de *El Quijote* que Cervantes es el autor de la *Galatea*), y por discurso de ficción. Son, pues, las obras de ficción las que están gobernadas por remedos de reglas regulativas; el discurso de la ficción, para ser consecuentes, de alguna forma debe estar regido tanto por reglas regulativas como cuasiconstitutivas. Por tanto, de alguna forma, que quizá aquí no desentrañemos, las obras de ficción deben de usufructuar de las reglas constitutivas del discurso de la ficción.[80]

[80] Es claro que si alguien dice una afirmación verdadera y, a continuación, otra igualmente verdadera y, luego, otra más, también verdadera; puede decirse que, en general, dice verdades. Pero si alguien dice una verdad y, a continuación, una ficción y, luego, otra verdad, y, a continuación, más ficción; todas las afirmaciones se vuelven seudoafirmaciones y quedan contagiadas de ficción. Una verdad dicha en una ficción es otra cosa que una verdad; quizá –no sé– se vuelve una ironía, como lo son los distintos juicios que hacen los personajes de *El Quijote* sobre Cervantes: una ironía de Cervantes dirigida a Cervantes: una autoironía.

Ahora bien, si alguien afirma las siguientes tres verdades, una tras otra: "«Cali es la capital del Valle», «El cubo de 2 es 8» y «Cervantes estuvo secuestrado casi cinco años en Argel»", tendríamos que decir que, a pesar de que cada una de las afirmaciones de esta proferencia es verdadera, la proferencia es una locura y un absurdo. Por tanto, debemos pensar con mucha fuerza menos en "enunciado de ficción" que en –como vimos con Ricoeur– "discurso de ficción". La obra de ficción es un discurso de ficción, y su lógica discursiva y su verosímil, reorganiza todos los enunciados. De tal forma que

En los siguientes tres ensayos plantearé tres aspectos, de los cuales el último es el más importante: 1) *Ensayo XII*, las reglas regulativas y los repertorios, 2) *Ensayo XIV* , las convenciones literarias, en términos de Austin: un juego cuasiliterario y 3) *Ensayo XV*, variaciones en torno a cómo se constituye el pacto ficcional. Concretando, desarrollaré, 1), a partir de un caso, una evaluación de las reglas regulativas que nos facilite mostrar en qué sentido son proyectivas. Por otro lado, 2), realizaré el ejercicio –mitad serio, mitad literario– de aplicar las condiciones de fortuna de Austin a las proferencias fictivas. Finalmente, 3), en el contexto de las *tradiciones trascendental y metafictiva* de la ficción, planteo algunas características del pacto ficcional, basado en la forma como los textos de ficción permiten al autor y al lector entrar en contacto; igualmente en el *Ensayo XV* intentaré desarrollar la afirmación de Genette, según la cual proferir ficción es un auto auténtico que consiste en el elemental acto en el cual el autor dice "declaro que esto es ficción" (2004: 127-128). Quisiéramos poder encontrar una regla a la que deben acogerse todo autor y lector de ficción, por lo menos cuando declara; una regla constitutiva que nos permita observar que el discurso de ficción también adquiere serios compromisos, es decir, se toma demasiado en serio para engañar a sus lectores –no sin la anuencia de estos. Nos urge, pues, incrementar las posibilidades de que un discurso de ficción tenga, al menos, la fuerza ilocutiva declarativa, sin tener siempre que decir necesariamente "finjo", "lo siguiente es una ficción", o "esto cuenta como una ficción"; lo cual se suple sencillamente con un *paratexto* en forma de título que inicie la ficción, que, en ocasiones, es una declaración plena y lanzada a boca de jarro, como lo hace Cervantes, cuando publicó en 1613 sus novelas con un tinte de maravilla y ejemplaridad: *Novelas ejemplares,* o Borges, cuando tituló a su libro de cuentos de 1944: *Ficciones*.

---

podría extrapolar las condiciones de constitución de los enunciados al discurso de ficción. Una obra de ficción tiene que tener alguna regla constitutiva, sin la cual no sería tomada en serio como ficción. Genette, como veremos en el *Ensayo XV*, plantea que esta se da en tanto la proferencia de ficción es una declaratoria de ficción.

XIII
LAS CONVENCIONES LITEARIAS II

Creo haber aclarado que las obras de ficción están reguladas por convenciones, por normas y reglas, procedentes, en gran medida del pasado, coleccionadas –colección que no pocas veces parece dictamen pero que también son posibilidad y permiso–, en gran medida, por las *comunidades literarias* a través de acuerdos –sin duda *excluyentes*– llamados *canon*, que es una especie de forma institucional de darle configuración a la *tradición literaria*. Igualmente, he dicho que las convenciones y el canon literario se deben de organizar con respecto a cada texto con lo que Iser llama el *repertorio*, que es el conjunto seleccionado de acuerdos intersubjetivos, convenciones y tradición (de **SC**), que hay entre autores y lectores con respecto a cada obra, para que se produzca la comunicación. Se trata de un conjunto de acuerdos previos que permiten que un autor llame la atención del lector, que facilita que este esté preparado para entrar en contacto con la obra de ficción y que pueda realizar la lectura de, al menos, la primera línea de la obra y, si el contacto es persuasivo y el lector capturado, de las líneas siguientes

No obstante se presentan problemas, aunque en el fondo son falsos problemas. Uno consiste en que no tenemos claro si una regla es una constante encontrada en varias obras, una imposición, un consejo o una recomendación. Otro consiste en que lo anterior no explica cómo un autor logra innovar en una obra y, en ocasiones, poner en crisis el *canon* (el elenco de obras y autores seleccionados), el mismo *repertorio* (compuesto por el canon o la tradición, y las convenciones que sustentan dicho elenco en una obra concreta*)*, hasta el punto de que no lo entienden sus contemporáneos, debido a que dicho *repertorio* parece raro, distinto, indebido, errátil, singular. De lo anterior se sigue que es al menos inquietante cómo, a pesar de que un autor produce con el beneficio de unas convenciones, realiza una obra distinta y, repetimos, singular.

Las convenciones son más claras cuando son variables que permiten producir una ficción perteneciente a un género determinado. Un ejemplo: Chesterton, en un breve ensayo titulado "Como escribir una novela de detectives" (1985: 128), propone cinco principios. En un inicio Chesterton duda de presentar unas reglas o principios para hacer ficciones detectivescas: "[...] tampoco creo que existan modelos ideales para la literatura detectivesca, como los hay para muchas otras cosas"; empero luego afirma: "[...] existe una parte de artesanía literaria, sencilla y sin recovecos, constructiva antes que imaginativa, que podría, dentro de ciertos límites, ser enseñada, e incluso, en circunstancias muy afortunadas, aprendida" (p. 128). Es indudable que, a pesar de su burla con los libros que se proponen ofrecer instrucciones para hacer cosas, en este ensayo Chesterton cuenta su experiencia como autor de novelas policiales.

Los principios que presenta Chesterton son: 1) "La finalidad de todo relato de misterio [...], no es la oscuridad, sino la luz" (p. 129), esto es, después de muchos enredos debe comprenderse todo con claridad. 2) "El alma de la ficción detectivesca no es la complejidad, sino la simplicidad", vale decir, el secreto de quien cometió el crimen debe "parecer complejo, pero debe ser simple". 3) "El hecho o figura que haya de explicarlo todo deberá de ser un hecho o figura familiares", es decir, la circunstancia o personaje debe de estar en el escenario desde el principio, de tal manera que el lector se sorprenda de no haberlo visto, a pesar de estar ahí (a la manera de lo que sucede en *La carta robada* de Poe). 4) Los relatos detectivescos "no pasan de ser puras fantasías y han de tenerse como ficciones declaradamente artificiosas [...] Se trata de una forma artística muy artificial" (p. 131),[81] lo que expresa que estos relatos, para Chesterton, resaltan

[81] Se ofrecen aquí unas palabras de Chesterton, que no dudo en retomar más adelante, a propósito de la regla de oro de la ficción, la fe poética: "Yo preferiría decir que (el relato detectivesco) se trata abiertamente de un juguete, de una de esas cosas con las que los niños intentan distraerse. De lo que se infiere que el lector, que no es más que una sencilla criatura, y, por lo tanto, se encuentra completamente despierto, se da perfecta cuenta no sólo del juguete, sino de su compañero de juego, constructor de éste y autor de la superchería" (p. 131).

su magia ficcional, su 5) artificio: "la novela de detectives, como cualquier otra forma literaria, se ha de iniciar con una idea y no sólo darle comienzo para ir después en busca de él [...] Todo buen problema (detectivesco) tiene su iniciación en una idea posible, que, además, es en sí misma una idea sencilla: algún hecho de la vida diaria que el escritor pueda recordar y que el lector pueda haber olvidado" (pp. 131-132). Vale decir, en el fondo de esta ficción hay una idea tan sencilla y cotidiana que el lector la olvida, más no el autor.

De estos cinco principios-reglas, los dos primeros son variaciones de uno sólo: el relato es enredado y oscuro al principio y al final debe ser claro, luminoso y sencillo. Para esto requiere que no haya sorpresas absolutas, que todo esté ofrecido desde el inicio, lo que corresponde al tercer principio. Los dos últimos son reglas más generales. El último, es una regla de todo el arte literario. Cada uno de estos principios describe, en el fondo, los cuentos de *El candor del Padre Brown*. Seguirlos puede garantizar que nuestros cuentos policiales se parezcan a los de Chesterton. Aunque no son una garantía, seguirlos nos garantiza, por lo menos en el caso del escritor, aproximarnos a un tipo de cuento; y en el caso del lector, afinar sus antenas sobre el funcionamiento de los relatos policiales.

A su turno, Jorge Luis Borges escribió "Los laberintos policiales y Chesterton" (1935), un listado de reglas que debe cumplir la narración policial. Lo primero que Borges hace es restringir sus convenciones a la cultura inglesa, que a fuerza de ser extremadamente legalista es la única que considera el crimen como una de las bellas artes. En segundo lugar, no se refiere a las novelas de crímenes porque debido a su extensión se confunden con "la novela de caracteres o psicológica" (p. 127). Por tanto, Borges busca el código del cuento policial por ser "estricto", para lo cual propone 6 reglas: 1), "un límite discrecional de seis personajes", que es una conclusión de quienes leen cuentos de Poe, Conan Doyle y Chesterton; no se trabaja pues con multitudes, quizá con el objetivo de cumplir las primeras tres reglas de Chesterton. 2) "Declaración de todos los

términos del problema", con el fin de cumplir la tercera y quinta regla de Chesterton; de lo contrario se produciría una sorpresa tramposa. 3) "Avara economía en los medios" (128); podríamos decir que esta regla engloba la primera regla de Borges. 4) "Primacía del cómo sobre el quién", regla que tiene que ver con la idea de Borges de que este tipo de cuento es un escenario para el pensamiento y la abstracción, como lo desarrollará en su cuento "La muerte y la brújula". (Este principio le permite a Borges separar lo policial de algo que detestó en los años treinta: el psicologismo). 5) "El pudor de la muerte", es una superregla que hace parte desde Homero y los griegos del **SC** de occidente; con esto Borges intenta separar el cuento policial de la novela negra norteamericana. 6) "Necesidad y maravilla en la solución", es decir, la organización de los acontecimientos hace necesaria la solución y, además, sorprendente, por lo inesperada. Se trata, creo, de un desarrollo de la segunda y tercera reglas de Chesterton.[82]

Me parece que con excepción de la regla 5ª, todas son especificaciones de las reglas de Chesterton. Ya lo hemos dicho de la 1ª y la 2ª. La 3ª, la tacaña economía de medios, es necesaria para la simplicidad final; la 4ª, resume una preocupación de Chesterton... Las dos primeras reglas del autor de *El candor del padre Brown* son preocupaciones sobre el cómo, no sobre el qué o el quién. Por tanto, la 4ª de Borges es una superregla, una de las grandes reglas del **SC** literario. La 5ª es también una superregla. Y la 6ª es una regla sobre el final, que en gran medida reescribe la 1ª y 3ª de Chesterton, pues redefine el tipo de fin y muestra que "la familiaridad del hecho o figura" se debe a que "es necesaria". Ambos se ven abocados a superreglas y a convenciones de la literatura en general, sobre todo Chesterton, con la que plantea el acuerdo entre lector y autor ante la ficción- artificio, y, en parte de Borges, con la que expresa cómo presentar la muerte, que es una concesión a la tradición clásica.

[82] Borges gustó tanto de esta solución literaria, que la explota en varios de sus cuentos que no son de corte estrictamente policiales: "Hombre de la esquina rosada", "La intrusa", "La forma de la espada", "El muerto", etc.

En síntesis, vemos que estas reglas de Borges precisan en algunos casos las de Chesterton y en otros descubren particularidades no vistas por éste. Son reglas que en la mayoría de casos hacen referencia al mundo invocado por el cuento policial –aunque Chesterton es más ambicioso, pues quiere encontrar el código de la novela, mas no podemos olvidar su sarcasmo–; igualmente, conectan el **SC** de la literatura fundadora de occidente, la griega, y la regla esencial de la ficción como juguete y artificio.

¿Pero son en el fondo reglas razonables? ¿Son reglas que sirven? En principio creo que sí. No inhiben a ningún creador y le permiten ejecutar al menos cuentos policiales de estirpe inglesa, no de estirpe colombiana como *008 contra Sancocho* de Hernán Hoyos. Quizá algunas son oscuras, sobre todo la última de Chesterton –lo que se puede deber a la traducción que cito– o demasiado restrictivas, como la primera de Borges. ¿Por qué seis y no siete o cinco personajes? Quizá Borges ha hecho la cuenta; quizá se está burlando –no sé–, porque este tipo de regulaciones es en literatura, en no pocas ocasiones, más una incitación que una prohibición, una variación-guía y no una finalidad absoluta, a cumplir al pie de la letra. De ser cierta la cuenta de Borges, no creo que se afecte un cuento si los personajes son 7 u 8. No obstante, lo que sí quiere reglamentar Borges, es que no se puede hacer un cuento policial con una multitud; esta es más benéfica en la épica, llámese *Ilíada*, *La guerra y la paz* o *Cien años de soledad*. En el fondo, pues, se trata de reglas relevantes y que no son pueriles. Supongamos que se dictamine la prohibición de escribir cuento policial en el que haya personajes quechuas; esta sería sin duda una regla pueril, porque, aunque el cuento policial surge en la cultura inglesa, la naturaleza de sus personajes puede ser universal; incluso puede ser personaje un orangután... Las reglas del **SC** policial o más precisamente del *repertorio del cuento policial*, por lo menos las que sobreviven, son fructíferas si permiten la construcción del mundo que una ficción genérica se propone invocar. Por ello no constipan la creación, permiten al creador

un campo seguro, en el que puede inventar, no porque pueda hacer cualquier cosa, sino, al contrario, porque se obliga a realizar sólo ciertas cosas. Por supuesto, quizás no pocas reglas están al borde de ser dejadas a un lado, sea porque el autor que inventa le da un campo más específico a un género, sea porque inicia un nuevo género. Un ejemplo se basa en la directriz que descubre Aristóteles: prácticamente exige que para ser un personaje trágico se requieren unos dioses que traten a éste como un insecto a aplastar. No obstante, no faltan autores que creen que todavía, cuando ya casi nadie apuesta por el poder de los dioses sobre los hombres, es posible hacer tragedias. George Steiner cree que ya no se pueden escribir tragedias: No obstante lo anterior, el dramaturgo brasileño Nelson Rodríguez –o Marco Antonio de la Parra en Chile– no duda en nuestros días en escribir *Tragedias criollas*.

Quizá es clave uno de los trabajos más relevante en la construcción del *repertorio* sobre la ficción literaria. Me refiero a *The art of fiction,* de Henry James, publicado en 1884 por el novelista inglés, nacido en Norteamérica. Se trata de un trabajo perspicaz, de un narrador excelente –aún desconocido–, que se toma en serio el trabajo del novelista. Se trata, creo, de una de las más radicales críticas a la convencionalidad de la ficción. Tanto que James se molesta por lo que aquí hemos presentado como la ficción-simulación:

> Aún se espera, aunque quizás la gente se avergüence de confesarlo, que una creación que después de todo es solamente un "hacer-creer" ("make-believe") (porque ¿qué otra cosa es una "Historia"?) será hasta cierto punto apologética: renunciará a la pretensión de intentar representar realmente la vida. Desde luego, cualquier relato sensato y medianamente consciente rehúsa hacerlo, porque rápidamente percibe que la tolerancia que se le otorga bajo esa condición es sólo un intento de asfixiarlo disfrazado de generosidad. La vieja hostilidad evangélica hacia la novela –que era tan explícita como ésta cerrada. Y que la consideraba algo menos favorable para nuestra parte inmortal que una obra teatral– era, en realidad, mucho menos insultante. La única razón de existir de la novela es que intente representar

> la vida. Cuando abandone este intento, el mismo intento que vemos en el lienzo del pintor, habrá llegado a un punto muy extraño (p. 39).

La molestia de James se debe a que está instalado en el siglo XIX, y en el *repertorio realista*, es decir, en las **CO** y el **SC** realistas. Al contrario de lo que diría un siglo después el realista Vargas Llosa. Lejano de su contemporáneo Wilde, James no duda en afirmar que la novela debe representar la vida: "the only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represet life" (1884: 38). La novela es historia. Prefiere la actitud de quienes consideran inconveniente la ficción para la inmortalidad del alma, que la actitud que la considera como un simple fingimiento. Incluso pelea contra la actitud (del **canon metaficitvo** que considero que se origina en Cervantes, y continúa con Laurence Sterne y Denis Diderot, Jardiel Poncela, Macedonio Fernández y Borges) de contar que están haciendo ficción:

> El material de la ficción también está almacenado en documentos y crónicas, y si no se traiciona a sí mismo, [...] ha de hablar con seguridad, con el tono del historiador. Ciertos consumados novelistas acostumbran a rechazar lo que suele provocar lágrimas en quienes toman en serio la ficción. Últimamente me llamó la atención, leyendo muchas páginas de Anthony Trollope, su falta de discreción en este sentido. En una digresión, un paréntesis o un aparte, reconoce ante el lector que él, y su confiado amigo, sólo están "fingiendo" ("making believe"). Admite que los hechos que narra no han ocurrido realmente y que puede dar a su narración cualquier giro que más le guste al lector. Semejante traición a un oficio sagrado me parece, lo confieso, una gran ofensa (pp. 40-41).

Como se puede observar, James reclama porque la ficción sea tan seria como la historia, y aún más, "un oficio sagrado". ¿Acaso no se documenta el novelista historiador? No es, pues, su ficción puro cuento. Y esto lo conduce a censurar a los autores de ficción que manifiestan que están haciendo ficción. Sin duda,

esta posición tiene que ver con el ideal "realista" del siglo XIX, pero recoge brillantemente el núcleo de las preocupaciones de lo que llamaremos en el último de nuestros *ensayos*: *la tradición trascendental*. Con estos juegos no se hubieran sentido ofendidos los novelistas ingleses del siglo XVIII, y mucho menos Cervantes. No obstante, esta posición le sirve para hablar de las reglas y para hacer ficción, teniendo en cuenta esta superregla: "La ficción es como la historia y, por tanto, debe ser tomada en serio por el autor y el lector".

En *The art of fiction*, se destacan tres aspectos. Primero, querer darle a la ficción el prestigio que tiene la historia e, incluso, otro arte de ficción, que se hace con colores y líneas, el discurso silente, la pintura. Segundo, es un comentario crítico a las reglas de la ficción pueriles propuestas por Walter Besant. Tercero, es una apuesta por una condición, clave para nuestra argumentación: la necesaria sinceridad del novelista.

Después de hacer énfasis en la libertad del novelista, la suficiente y necesaria para que ejecute su ficción ("la ejecución pertenece sólo al autor; es lo más personal que tiene, y le valoramos por ello": [1992: 47]); después de proponer que "la única obligación que de antemano debemos imponer a una novela, [...] es que sea interesante", James nos presenta "las leyes (laws) de la ficción", las que hay que enseñar "con tanta precisión y exactitud como las leyes de la armonía, la perspectiva, la proporción" (p. 49). Las reglas (rules) del señor Besant son:[83]

> (1ª) Que el novelista debe escribir sobre su experiencia; (2ª) que sus "personajes deben ser reales y tal como podrían encontrarse en la vida real"; (3ª) que "una joven educada en una tranquila aldea campesina debería evitar descripciones de la vida militar", y "un escritor cuyos amigos y experiencias personales pertenecen a la clase media baja debería cuidadosamente evitar introducir sus personajes en sociedad"; (4ª) que deberíamos escribir notas en un cuaderno; (5ª) que los personajes deberán ser claros en su trazado; (6ª) que trazarlos claro por algún

[83] Enumeraré las reglas con el fin de facilitar la posterior crítica de que son objeto por James.

> truco del lenguaje o del modo de proceder es un mal método, y "describirlos minuciosamente es todavía peor; (7ª) que la Ficción inglesa debería tener un propósito moral consciente; (8ª) que "es casi imposible apreciar altamente el valor del arte esmerado; esto es, el estilo"; (9ª) que "el punto más importante de todos es el argumento", "que el argumento es todo" (p. 49).

A pesar de presentar el señor Besant como dignas de estricta observancia estas leyes (*laws*), reglas (*rules*) o principios (*principles*), que en este texto significan lo mismo;[84] Henry James discrepará de cada uno de ellos o los limitará tanto que les mermará su alcance, hasta mostrar que son bastante difíciles de cumplir, y que por ser tan generales, son pueriles. Lo primero que objetará es que no son tan exactos como presume Besant, son sobre todo "vagos". Los primeros dos recomiendan "la realidad" y "la experiencia". James dirá que "la Humanidad es inmensa y la realidad tiene multitud de formas" (p. 51), por lo que no ve cómo se podrá "establecer el sentido de realidad". Prácticamente este precepto es impracticable. A propósito de "la experiencia", el problema está en "¿qué clase de experiencia se propone, y dónde empieza y termina?" (p. 51); el problema está pues en determinar qué sirve más, si la experiencia que impresiona o cualquier otra. En tal caso, se burla James, habría que recomendarle al interesado –al aprendiz de ficción–: "escribe sobre la experiencia y sólo sobre la experiencia" e inmediatamente enmendar, para que no se mortifique: "¡Trata de ser una de esas personas en que nada se pierde!" (p. 53). Sobre la 4ª, critica lo mismo, ¿cuáles notas se deben tomar? Sobre la 5ª y la 6ª, James entra a preguntar por qué no se sugiere el modo de trazar a los personajes, según la prescripción de Besant. Muestra lo difícil de esto, porque si se sugiere trazarlos con una descripción, o con un diálogo, se desconoce que en la novela nada está separado, todo está en

[84] Quizá el día en el que podamos distinguir entre "regla", "norma", "convención", "ley", "principio", "condición", "consejo" y "recomendación", entre estas palabras y "precepto", "prescripción", "código" y "pauta", podremos realizar una teoría de las convenciones literarias. Sin duda, tema para futuros trabajos.

todas partes. Aquí aprovecha James para criticar la idea de que se pueden construir novelas de personaje, sin acción, y novelas de acción sin personaje. (Vale decir, James critica una clasificación del **SC** *de la ficción europea*, que distingue entre novela y romance). Sobre la 7ª James es contundente: ¿cómo hacer una ficción moral o inmoral? La esencia de la discusión del *Art of Fiction* es que "las cuestiones de arte (en el sentido más amplio) son cuestiones de ejecución; las cuestiones de moral son enteramente otro asunto" (p. 73). Y agrega que si de moral se quiere hablar, la novela inglesa es timorata, sobresale por "la timidez moral del novelista inglés corriente, con su aversión a afrontar las dificultades que erizan por todas partes el tratamiento de la realidad" (p. 73). Y propone un propósito… pero antes observemos cómo elabora la crítica a las reglas 8ª y 9ª. Sobre la 8ª prácticamente no dice nada. Con respecto a la 9ª vuelve a preguntarse ¿cómo es posible separar lo inseparable, cómo es posible hacer una novela de argumento y que no incluya al modo, a la historia, a los personajes? "El argumento y la novela, la idea y la forma, son la aguja y el hilo, y nunca he oído que un gremio de sastres recomendara el uso del hilo sin la aguja o de la aguja sin el hilo" (p. 67). Tal vez, para quien sea capaz de "reconocer por separado lo que es argumento y lo que no lo es", sea posible establecer una norma, por demás arbitraria, una lista de pasajes que se deben suprimir o expurgar de la ficción, un *index expurgatorius*. Hacer estas exigencias, "argumentos sí, aventuras no", hace de la ficción un hecho artificial: "Me parece que esto hace retroceder la novela al pequeño y desventurado *rôle* de algo artificial, ingenioso; rebaja su cualidad grande y libre de inmensa y exquisita correspondencia con la vida" (p. 69).

En el fondo, Henry James se cuida de proponer reglas, con la excepción del propósito que expone al final. Desbarata las reglas del señor Besant, porque son vagas e impracticables, aunque Besant las propuso como exactas. Muestra que aquellas no son fructíferas, es decir, no son guías prácticas para escribir ficción. A veces, James propugna por ciertas recomendaciones como cuando dice que "el arte es esencialmente selección" (p. 65),

con lo que deja al arbitrio de cada autor qué se debe seleccionar según su ejecución. Propugna igualmente por la libertad, con una fuerza que parece más de un romántico de principios del siglo XIX que de un *novelista trascendental*[85] (afín a las literaturas realista y fantástica) de finales del XIX, ya que, por lo demás, admira a Flaubert. Antes de ofrecer una regla, James configura una objeción de la convencionalidad en la ficción:

> Según sientan la vida, así sentirán el arte más estrechamente relacionado con ella. Esta estrecha relación es lo que no debemos nunca olvidar al hablar del propósito de la novela. Muchos hablan de ella como de una forma ficticia y artificial, producto del ingenio, cuya misión es alterar y ordenar las cosas que nos rodean, para traducirlas a los tradicionales moldes convencionales. Pero esta es una opinión que nos lleva muy lejos, condena al arte a la eterna repetición de unos cuantos *clichés* familiares, interrumpe su desarrollo y nos lleva directamente a un callejón sin salida. Captar el signo propio y peculiar de la vida, el ritmo singular e irregular, ese es el intento cuya fuerza vigorosa mantiene en pie a la Ficción. En la medida que nos ofrece ver la vida *sin* cambios sentimos que estamos palpando la verdad; en la medida que la vemos con cambios sentimos que nos está engañando *con* un sustituto, una componenda, una convención (p. 63).

La objeción es contundente, en apariencia. En lugar de negar lo convencional, James exige que la ficción no altere la vida para que ésta no parezca una construcción hecha con palabras y convenciones literarias. Es decir, niega lo convencional proponiendo una superregla. En verdad, asistimos a una brillante presentación del ideal del lenguaje como transparencia absoluta. James pasa a formular una regla que más o menos dice: "oculta tu material, deja ver la vida, la realidad, el mundo, como son en verdad la vida, la realidad y el mundo". Pero para ser honestos con James, él no diría en la fórmula "oculta" sino "presenta". Esto tiene varias explicaciones. Primero, la creencia en que la ficción sea como la historia. Segundo, el ideal realista

[85] Este calificativo se explicará en el *Ensayo XV*.

como una esencia de la ficción y no como un resultado de una convención. Tercero, un cansancio con los juegos convencionales *metaficticos* que se desnudan y que hacen creer que la ficción no tiene ninguna seriedad. No dudo que no hay peor ficción que la que, sin tener el deleite de tematizar la ficción de un Cervantes, se hace floja; no le apuesta a su verdad, a la coherencia de sus palabras y su mundo "representado".

Si contrastamos esta exigencia con la 4ª regla de Chesterton, notamos que el uno escribe en el siglo XIX, y el segundo en el XX. Notaremos asimismo el humor del último y la seriedad del primero. Para el uno la ficción es algo sagrado; para el otro, un artificio; para James es ni más ni menos que estricta vida; para Chesterton, una necesidad para la vida. Pero en el fondo, ambas posiciones, aunque parezca paradójico, son complementarias. Veamos:

Creo simplemente que James sueña con una ficción que no parezca artificio, componenda y convención.[86] Y digo sueña, porque este tipo de ficción también está preso de convenciones que podrían redactarse así: "Entra en materia de entrada", "aborda tu tema cuanto antes", "no te salgas de tu tema", "nunca recuerdes la situación comunicativa de una obra de ficción", "tu lector no tienes porque ser convencido de nada: la ficción es una verdad si tú, joven novelista, seleccionas de acuerdo con tu ejecución", "a más ficción, más vida; a más vida, más ficción", etc.

Quizá la gran regla de James es: "haz que el lector no se engañe, porque tu ficción es sincera". Efectivamente su única exigencia es: "La única condición que se me ocurre imponer a la composición de una novela es, como ya he dicho, que sea sincera. Esta libertad es un espléndido privilegio, y la primera lección del joven novelista es aprender a ser digno de ella"

[86] Se trata de un autor que se niega a lo que los formalistas llamaron *la puesta al desnudo* y que llamaremos *Metaficción*. Con este engendrillo de palabra hacemos referencia a lo que señala David Lodge en su maravilloso libro *El arte de la ficción*: "La metaficción es ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición" (1998: 304).

(p. 77). La sinceridad no es extraña a la ficción, puesto que ya hemos acordado que es algo así como una mentira paradójica que encierra verdad, es decir, un tipo de discurso que requiere que el interlocutor sepa que no es verdad, en el sentido de un enunciado veritativo. Y esto está, como veremos, en el centro del pacto al que invita el autor de ficción y que acepta el lector de ficción. Por tanto, curiosamente, aunque la ficción es un artificio que bajo ciertas convenciones aceptamos como cierto o como un mecanismo discursivo que establece mundos, el logro de su mecanismo se debe a que el autor debe de creer en el o los mundos que la ficción estipula.

Herry James ha empezado por mostrar que en la ficción no hay reglas exactas, como las de la perspectiva en pintura; y ha terminado proponiendo una regla en forma de condición: "que la composición de la ficción sea sincera". Una regla que recae sobre las relaciones entre autor y obra de ficción. Exige que el autor enuncie aquello en lo que cree, que no mienta. Es indudable que se refiere al contexto autorial, pues un novelista nunca podrá ser del todo sincero a la hora de darle vía libre a un narrador o a un personaje. Pero podrá ser en algo sincero. Borges ha dicho, en innumerables ocasiones, que el autor que no crea en su cuento no logrará transmitir la credibilidad al lector. Puede que incluso no crea en un personaje determinado, pero en lo que sí debe creer es en la posibilidad de la existencia de dicho personaje, de unas situaciones, de unos diálogos determinados, etc.

Quizá esto se deba a lo que vimos en un capítulo anterior con Mukarovský. En la obra de ficción hay una función comunicativa, un significado comunicativo, que se basa en lo temático. Con esto un autor de ficción no juega. Tiene que ofrecer cosas más definidas que las que propone con el componente sígnico, autónomo de la obra, mediante el cual la obra se convierte en un hecho singular. Entonces, el autor decidirá por los grados de documentación necesaria para su ficción. Dice Mukarovský:

> Es muy importante para la estructura de una obra dada saber si la obra trata su tema como "real" (incluso documental) o como "ficticio", o si oscila entre estos dos polos. Pueden encontrarse incluso obras que juegan con el paralelismo y el balanceo de una doble relación respecto de una realidad definida: una sin valor existencial, y otra puramente comunicativa. Este es el caso, por ejemplo, del retrato pictórico o escultural, que es a la vez una comunicación sobre la persona representada y una obra de arte desprovista de valor existencial. En la literatura, la novela histórica y la novela biográfica se caracterizan por la misma dualidad (1993: 59).

Mukarovský plantea que hay ficciones realistas y ficciones ficticias, es decir, doblemente ficcionales; y es curioso que James escribiera bajo ambos sistemas de convenciones literarias **SC**. Las primeras suelen disminuir su estructura ficcional, en aras de convencer rápidamente sobre su realidad histórica o biográfica. *Mémoires d'Hadrien* no deja de ser una ficción de un solo nivel, pues aunque la reconstrucción histórica del mundo del emperador hecha por Margarite Yourcenar es de un rigor poco visto, el acto mediante el cual una voz, o mejor, una pluma, la de Adriano, se propone presentar sus memorias, ese acto es una ficción.[87] Los cuentos de Borges son ficciones –sobre todo los de *Ficciones*– de doble nivel. *El Quijote* es una ficción de más de dos niveles, pues se tematizan los contextos autorial, narrativo y el relativo a los personajes.

Pero antes de seguir con un tema que desarrollaremos en los siguientes *Ensayos XIV* y *XV*, resumamos lo relativo a las convenciones. Los ejemplos de Aristóteles, Borges, Chesterton y James nos han servido para medir el valor de ciertas reglas en *el sistema de convenciones literario* **SC** y, por otro lado, la precariedad de muchas normas que se le exigen a la ficción, por

[87] Por esta razón, Cervantes dudó de los relatos picarescos. No le parecían que convencieran de verdad en el remedo de la voz de la memoria, pues aún no estaba presente la muerte en el discurso del narrador. Para Cervantes, este tipo de relato exigía el término de la vida. Y si este no se daba, se trataba de un relato que abusaba de la invocación realista. Sin muerte no hay voz que pueda contar de principio a fin toda su vida. Por esto hirió tanto don Quijote a Ginés de Pasamonte en el capítulo XXII de la *Primera parte* de *El Quijote*.

lo que pueden ser echadas a la basura. Muchas veces las reglas son sencillamente impracticables, y es muy probable que la *comunidad literaria*, ante la irreverente crítica de autores que pugnan con el *canon*, descubra y acepte lo ridículo de algunas de estas normas. Es claro, para mí, que este arte, el literario, carece de leyes, a no ser que se use la palabra "ley" como sinónimo de "regla". Es muy posible que las reglas más duras, permanentes, como la 4ª de Chesterton o la 5ª, "el pudor de la muerte", de Borges, o la superregla de James, funcionan porque son aún productivas; no entran por tanto en contradicción con la innovación literaria, y por el contrario favorecen la creatividad de las nuevas generaciones. Lo cierto es que el complejo atado de reglas, su organización convencional, en tanto principios guías que posibilitan nuevos casos, al turno que permiten regular, son algo más que reglas regulativas. A veces porque son antiguas costumbres con las que facilitan la creación de sucesivas obras maravillosas, de tal manera que se instalan en los autores y lectores, como el viaje de *La Odisea*; otras porque quizá son más que simples regulaciones: son guías, en proyección, fructíferas.

El sistema de convenciones literario **SC**, el elenco de obras y autores seleccionado o *canon*, y lo que un texto exige de estos para su comunicación y comprensión, es decir, *el repertorio*, es algo complejo y cuyo funcionamiento sólo me atrevo a decir que funciona cuando leemos una ficción, pero cómo funciona es un reto que no trabajaremos aquí. No obstante, podemos observar que una obra de ficción es la aplicación de un número y de unas relaciones tan específicas de convenciones, que la estrategia para dar cuenta de su *repertorio* no es trabajo fácil. En una obra se encuentran convenciones de distinto tipo, y sólo cuando un autor realiza una que reproduce en gran medida un conjunto discreto de convenciones, y con un orden acostumbrado, resulta dicha obra familiar (Iser, 1987: 191 y ss.), y si la familiaridad es excesiva, puede ser una obra fácil, demasiado predecible y, es bastante posible, incluso aburridora. Por otro lado, de ser una selección de convenciones rara y aún más, incoherente, es posible que la obra resulte poco entendible, quizá, en el mejor

de los casos, apta para un público ideal que vendrá después de la muerte del autor, ya la audiencia sea "futura (Stendhal) o imaginaria (los simbolistas)" (Mukarovský, 1993: 40). Pero además no basta con hacer una selección discreta y coherente de reglas. También incide ¿qué tanto selecciona el autor de las convenciones contemporáneas y de las tradicionales? Según Iser:

> Como componentes centrales del repertorio textual, las normas seleccionadas en la realidad extratextual y las alusiones literarias provienen de dos sistemas diferentes. Unas proceden de sistemas semánticos propios de cada época, otras salen del arsenal de modelos de ficción en los textos de literatura anterior (1989: 191).

Quizá una selección excesiva, y con orden, de convenciones de la época del autor, incida en una obra de ficción fácil, con un número amplio de lectores, pero que tendrá una muerte asegurada cuando dicha época pase con su ideario de convenciones. De todas maneras, una obra jugará entre continuidades y rupturas bajo la aparición de concordancias y contradicciones. Como dice Mukarovský: "Las relaciones recíprocas de los componentes de la estructura artística están determinadas en gran medida por el estado anterior de la estructura, por la tradición artística viva" (1993: 51). Y continúa el semiólogo checo, nacido en Bohemia, que muchas veces las "incongruencias" y "contravenciones" de una obra señalan su singularidad y genialidad:

> Las relaciones estructurales pueden ser de dos tipos: positivas y negativas; es decir, pueden manifestarse como concordancias o como contradicciones. Es claro a qué nos referimos con el término "contradicción": la contradicción suele ser percibida subjetivamente como una incongruencia, acompañada por una sensación más o menos fuerte de algo inusual o hasta desagradable. Las contradicciones funcionan en la estructura artística como un factor de diferenciación e individualización. Cuantas menos contradicciones contenga la estructura artística, tanto menos individual será, tanto más se acercará a una convención general e impersonal (p. 51).

Me queda, finalmente, dirigirle una pregunta a las reglas de la obra de ficción, o por lo menos al discurso de la ficción –que según creemos contamina de ficción toda la obra de ficción–. La pregunta es: ¿se trata sólo de reglas regulativas y de ninguna manera de reglas constitutivas? Searle ha dicho:

> Dos de las marcas distintivas de la conducta gobernada por reglas, en oposición a la conducta meramente regular, consisten en el hecho de que, generalmente, reconocemos las desviaciones del patrón como algo erróneo o defectivo en cierto sentido, y que las reglas, a diferencia de las regularidades, cubren, de manera automática, nuevos casos. El agente, frente a un caso que jamás ha visto con anterioridad, sabe qué hacer (1994, 51).

La pregunta tal vez sea mejor planteada de la siguiente manera: ¿permiten las reglas literarias algo más que regulaciones? Hay casos en que las reglas son tan estrictas que si hemos convenido que un *Romance* se hace con versos octosílabos y que riman los versos pares de forma asonante, se hará cualquier poema, menos un romance, de no seguirse esta regla. De la misma forma, si no seguimos las reglas para hacer un soneto lograremos en cambio un precioso "choneto". Lo cual es sólo una regla en forma de prescripción convencional. Empero, lo cierto es que lo que hemos llamado *convenciones fructíferas* son en gran medida convenciones proyectivas, es decir, "cubren, de manera automática, nuevos casos". Sobre todo las reglas de Aristóteles para la poesía, como campo de lo que puede ser; las reglas de Borges y de Chesterton –con respecto a los casos aquí tratados– son proyectivas, sobreviven ante nuevos casos, sopena de cambiar el mundo policial. No obstante, no siempre, al permitirnos una desviación, estaremos en un caso errado. Bien puede tratarse de un caso que pronto introducirá una nueva regla al arsenal o sistema de convenciones **SC** de los autores y lectores de obras de ficción. Al respecto, otra vez, nos dice Mukarovský:

> [...] Aun las relaciones entre los componentes de la obra adquieren un carácter normativo. Las contradicciones entre los componentes son percibidas como violación de la norma vigente; una vez que esta sensación de contravención se ha debilitado por la fuerza de la costumbre, la nueva relación se convierte en norma. Desde el punto de vista de las ciencias sociales, la estructura podría ser designada como un conjunto de norma, con la advertencia de que las normas no deben ser entendidas como reglas estáticas, sino como fuerzas vivas (1993, 54).

Finalmente, en qué consiste la 4ª regla de Chesterton: los relatos detectivescos "no pasan de ser puras fantasías y han de tenerse como ficciones declaradamente artificiosas [...] Se trata de una forma artística muy artificial". ¿Será que la podremos generalizar para toda obra de ficción? ¿Incluso para las obras de ficción realistas a lo Henry James? ¿O son sólo pertinentes para un conjunto de obras con características comunes? ¿Será que esta regla es clave para aceptar el discurso de ficción como discurso de ficción, y no tener la caída ingenua (y deliciosa) de Don Quijote ante los libros fantásticos de caballería?

Ahora bien, ¿qué es la regla de sinceridad que exige James al novelista? ¿Será honesto creerle a un autor que hace una ficción, si luego nos dice, eso es puro cuento? ¿No implica, pues, la ficción alguna verdad? ¿Ni la verdad de la vida, como sueña James; la verdad de la historia, como pensaron Balzac y James; la verdad de los sueños, como piensa Vargas Llosa; la verdad del anclaje cultural en el país natal, como piensan Char, Hernández, Arlt, Alegría, Arguedas o Roa Bastos; la verdad de un mundo posiblemente habitable, como piensa Ricoeur? En síntesis, ¿el pacto del autor de ficción es de estricta observancia o es algo pueril, un suceso cuya fortuna no importa?

XIV
LAS CONVENCIONES LITERARIAS III

A continuación realizamos un ejercicio mediante el cual observo la pragmática de la situación de la lectura de la obra de ficción, aprovechando el esquema de las condiciones de fortuna de los actos lingüísticos propuestas por J. L. Austin en las conferencias III y IV de *Cómo hacer cosas con palabras* (1990: 66-95).

Si como hemos dicho, es factible apreciar una afirmación ficcional, en términos pragmáticos; si proferir un decir lingüístico ficcional es un acto, será pues un acto susceptible de no decir cualquier cosa, de exigir ciertas circunstancias, ciertos presupuestos, cierta sinceridad o manifiesta expresión de que no se va a ser sincero –que es una especie de "verdad" del decir metafictivo, como el decir irónico del autor de *El Quijote*–, e, incluso, si se busca un cierto efecto en el lector, una *catarsis* –como llamó a este efecto Aristóteles– no podríamos acaso indagar ¿si dicho efecto consiste en el efecto perlocucionario de la ficción literaria, al que aspira cada género literario[88]? Un discurso de ficción juega como una compleja red de significados, donde es claro que importa por lo menos la fuerza ilocutiva de declaración de fingimiento de un decir determinado. Si digo "Toro", queriendo decir "Te advierto que el toro nos va a atacar", asistimos a un caso que muestra la riqueza del lenguaje, cuando se dice en situaciones determinadas, institucionales, regidas por reglas. Los significados no son sólo literales: realmente no sólo significa el sentido literal de un decir **x** sino lo que se quiere decir con **x**. Y en el caso de la ficción, la situación que la define es la de lectura, en la que interactúan el autor, el texto y el lector.

Un decir ficcional no está por fuera de estos asuntos. Sólo que quizá sea más complejo. Cuando Don Quijote le dice a los frailes

[88] Por ejemplo, Aristóteles esperaba que la tragedia causara *catarsis*, la purga de las terribles emociones que causa el destino del héroe trágico. Para el gran filósofo, causar dicho efecto, *es parte constitutiva de la definición de tragedia*.

de la orden de San Benito: "Gente endiablada y descomunal, dejad luego al punto las altas princesas que en ese coche lleváis forzadas [...]" (I.8:134), no podemos negar que está también, y sobre todo, insultando y ordenando. Quizá con falta de fortuna, pues Don Quijote es el menos indicado para dar órdenes a los curas, pero de todas maneras, lo que sí realiza con fortuna es el acto de insultar.

Ahora bien, el asunto es que *El Quijote* no arranca allí. Cuando vamos por este capítulo ya hemos dejado atrás no sólo 7 capítulos, sino el gustoso *Prólogo*, los poemas que son ya ficción para iniciar ficción. Es decir, este discurso del personaje está inscrito dentro de otro contexto, el decir del narrador, que ha iniciado con la frase: "En un lugar de la mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...". Y esto hace que la obra de ficción sea un "Macroacto" que contempla una serie de microactos, así se trate de un cuento que sea largo o del breve de Augusto Monterroso: *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*, tan celebrado por García Márquez, Vargas Llosa, Calvino y tantos docentes y talleristas de creación literaria.

Intento a continuación, por lo pronto, considerar la obra de ficción cervantina a la luz de la sistematización convencional de Austin y de Searle. Quizás erremos, quizá encontremos ese tramado de componentes con que se produce la ficción.

Ahora bien, antes de seguir, una aclaración. Aunque quisiéramos encontrar una sistematización global de la ficción literaria, esto rebasa los propósitos de este trabajo. Sólo queremos seguir las exigencias que plantearían, primero Austin, y luego Searle, a la proferencia de la ficción. Esto nos ayuda a encontrar sus componentes y la organización de estos. Como siempre miramos tanto los alcances de una filosofía, como lo fructífero que es el diálogo entre ésta y la ficción cervantina.

Presento el siguiente tanteo a partir de las condiciones que plantea Austin para que un acto lingüístico sea afortunado. Dichas condiciones son A, B y Γ. Para hacer una proferencia de ficción afortunada, existirían las siguientes exigencias:

Condición A.1: debe existir un procedimiento convencional aceptado, que tiene efectos convencionales y el cual también incluye la emisión verbal de personas en ciertas circunstancias. El procedimiento convencional es muy complejo, pero en buena forma se basa en los géneros, el cual, a veces, es anunciado en el título: *La tragedia de Romeo y Julieta*, *La tragicomedia de Calisto y Melibea* (edición de 1502) o con el tipo de inicio o íncipit de la obra. Los más conocidos para abrir una ficción y para cerrarla son los clásicos (y manidos): "Érase una vez" y "colorín colorado este cuento se ha acabado". Igualmente están los inicios que son invenciones de un autor. En ficción, los autores renuevan a menudo con invención las fórmulas de iniciar y finalizar la ficción. Las fórmulas "clásicas" cambian, envejecen y mueren; pero todo autor tiene que empezar con alguna. En nuestro siglo son clásicos los inicios de los cuentos de Borges.[89] En fin, hay fórmulas para iniciar una ficción que recogen la tradición de los géneros, las escuelas literarias, los movimientos estéticos y la nueva tradición específica de cada autor.

Cualquiera puede hacer una ficción, pero no toda circunstancia lo favorece. Es muy difícil darle el pésame a un amigo con una ficción. Se requieren una serie de circunstancias, que nos facilita, nos abre posibilidades para decir ficciones. Y aquí no siempre las circunstancias para decir ficción son exclusivas de un ambiente de placer y regocijo estético. Por ejemplo, es factible y brillante que alguien en una argumentación recurra a una ficción para ilustrar una idea.

Condición A.2: Las personas y las circunstancias deben ser las adecuadas. Aquí hay dos casos, el común y el exigente, el

[89] "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar" (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), "La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración" (*Pierre Menard, autor del Quijote*), "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado" (*Las ruinas circulares*), "Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles" (*La lotería en Babilonia*), etc. Son tipos de inicios con los que Borges construye cuentos que se inician con frases tajantes, casi lapidarias, como si todo lo que fuese a decir fuese ineludible, fatal.

lector del mercado y "lector experto". En principio todo el mundo puede decir ficciones, y quien lo haga no pasará por mentiroso a secas sino por un ficcionador. A diario hacemos ficciones para ilustrar, para ejemplificar, para entretener, por el gusto de inventar. Pero la ficción literaria puede exigir otras condiciones: escritura, tradición, verosimilitud formal y del mundo constituido, necesidad de dicho mundo, etc. Todo esto es necesario para que se le publique a mengano o a perencejo, si es que se trata de ficciones escritas. Si en la mesa de un *Festival de arte y literatura* va a leer sus ficciones García Márquez, no puede Perico de los Palotes subir a esa mesa y leer las suyas. Las ficciones literarias son exigentes; se requiere cumplir condiciones, aceptaciones, ritos para convocar a la tribu con el fin de presentarles ficciones, semejantes, creo, a los que un investigador tiene que cumplir para que una comunidad científica le acepte una teoría, como lo muestra Kuhn. Se requiere de autoridad. Por tanto, aunque siempre es posible decir ficciones, no siempre es oportuna, aceptada y solicitada. Hay personas y situaciones que no son las más indicadas para decir ficciones. Para ilustración: tú puedes abordar a otro en el paradero del bus y soltarle una ficción maravillosa, pero sin duda te arriesgas a que, en este caso, el otro piense que tú eres un hombre raro o una dama extraña, quizás un loco o una loca; sencillamente, en nuestro contexto, es muy posible que el otro, en tal caso, piense que todo es un cuento para atracarlo.

Es, pues, un desacierto querer proferir una ficción sin apelar a las convenciones existentes o a las fórmulas que cada autor inventa para que ocupen el lugar del *protocolo de inicio* "Érase una vez"; igualmente, aunque cualquiera puede hacer ficciones, hay que ganarse una serie de condiciones para que éstas sean efectivas; de la misma manera, las circunstancias son claves para que una ficción prospere.

Condición B.1: El procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes. Así, como bien lo vio Aristóteles, la tragedia exige del público la *catarsis*, la purga de las pasiones, por lo que la presentación de una tragedia que le importe un

pito la reacción del público, no sólo nos conduce a perder el contacto con el público, sino que la misma tragedia queda coja en su plena presentación. Por lo demás, muchas obras exigen una cooperación del lector. Una obra –como lo ha visto Eco– no lo dice todo; aspira a que el lector complemente, infiera. Por tanto, sin esta cooperación, una ficción está prácticamente muerta.

Condición B.2: Debe desarrollarse la ficción en todos sus pasos. Esto es aún más complejo. Cuántas lecturas parciales no son más completas que lecturas de toda una ficción que no dan cuenta de lo leído. Así que hacer toda la lectura hasta el final, sólo se refiere a ciertos tipos de lecturas. Por ejemplo, se puede decir que sólo se ha leído si se lee toda la obra; o si se lee toda la obra de principio a fin (hay quienes se leen primero el último capítulo, y luego el resto); hay quienes leen sólo siguiendo, haciendo la pesquisa de un determinado aspecto; e, incluso, hay quienes afirman que sólo realiza una lectura afortunada quien subraya, anota y escribe un comentario o ensayo final.

Cada uno de estos pasos corresponde, en consecuencia, a tipos de lectura: por placer, por consulta, por investigación, etc. Lo que sí queda claro es que quizá una ficción que no se relea, es tal vez sencillamente leída a medias. Pero releer todavía no es una anulación de la lectura. En la medida en que leer conlleve a unas determinadas conclusiones, y la ficción todavía tenga algo que decir, nuestra lectura oscila entre parcial y vacía. Una lectura parcial no es una lectura vacía, pero me temo que siempre está al borde de ser declarada insuficiente y, *a fortiori*, desacertada.

Condición Γ.1: El sentimiento elemental que pone en juego la lectura de ficciones es aceptar un juego en el que, 1), el *como si* rige, es decir, un pacto de aceptación de que la ficción es ficción y, 2), la disponibilidad del lector a creer en un mundo configurado de esta manera. Debe haber, por tanto, un deseo, una inclinación hacia la propuesta de un mundo que no es y juega, mediante ciertas convenciones, a que es como la realidad y que, efectivamente, es un tipo de realidad. Exige un cierto sentimiento de agrado, de "gusto". Una ficción juega a ofrecer

una cuota de delicia para el ser humano: un juguete, según Chesterton. Igualmente exige aumentar nuestra credibilidad: al estar ante una ficción, apostamos a creer en "mentiras" de una manera más amplia que de costumbre. En principio, tanto autor como lector saben que van a creer en unos edificios maravillosos de palabras y palabras, los cuales evocan otros mundos, mundos posibles.

Condición Γ. 2: No es justo que alguien juegue a que lea una ficción y una vez recorrido un determinado número de páginas, manifieste que está aburrido. Nos explicamos: no es justo que alguien abra *Cien años de soledad* y acepte su propuesta de lo real maravilloso (su **EV3**) y cuando, por ejemplo, Aureliano se pega el tiro por el pecho que lo deja incólume, arroje el libro afirmando que es una novela exagerada. Quizá lo puede arrojar porque no *quiere* más exageraciones –lo que es un problema ante todo del lector–, pero no porque el autor sea prolijo en exageraciones e hipérboles –lo cual es una regla que *Cien años de soledad* propone desde el mismo título–. En este caso, es un problema del lector, no del texto. De la misma forma un autor no puede esperar que no le boten sus libros a la basura si a la mitad del camino sale con otra cosa, violando sin mayores razones la verosimilitud o la inverosimilitud buscada dentro de una regla nueva y quizá fundadora. En principio, sólo en principio, se espera que el autor de ficción no le cambie a uno una ficción por un texto instruccional, o un cuento policial por uno de costumbres.

Cada una de estas condiciones sufre una dificultad debido a la multiplicidad de ficciones. Quizá esto es más claro si enfocamos siempre nuestras afirmaciones con respecto a *ficciones de tipo* **X**. Esto se cumple con mayor posibilidad, es más válido, si nos referimos a un tipo de ficción: el cuento policial o los libros de caballería. En general la lección de Poe, Chesterton y Borges construye una convención en la que la ficción policial es una máquina para el desarrollo, prueba y cotejo del pensamiento. De ahí que una literatura que, a nombre de la presencia de policías, matones, mafias, metralletas, persecuciones, se quiera llamar

policial, resulta bastante extraña ante la convención antes vista. Prácticamente se trata de otro tipo de literatura policial (no en balde bautizada *literatura negra*, para más señas, *norteamericana*, con desarrollos en América latina como los de José Saer en *La pesquisa* (1994), los de Marco Antonio de la Parra en la obra teatral *El ángel de la culpa* (1995) o los de Leonardo Padura en *Pasado perfecto* (2000).

Creo que el lector de ficciones debe aceptar primero las exigencias de las creencias y opiniones a que adhiere un autor; segundo, las convenciones literarias, como las de género, y tercero, las exigencias particulares del autor, cuando este las tiene, es decir, las que consolidan su pensamiento estético. Es clásico el inicio del *Prólogo* a *El Quijote*: "Desocupado lector". No hay duda, se necesitan horas de ocio, falta de trabajo, exceso de trabajo (o hurtarle tiempo a las horas del trabajo diario) para lograr leer novelas de esta dimensión. Creo que esta exigencia es fundamental para toda novela larga escrita desde *El Quijote*. Y al leer ficción cervantina esta es una exigencia que le es propia a la ficción novelesca: "Señor lector, sáquele tiempo en su vida a esta ficción, y si no lo tiene, conquístelo. Por supuesto, si quieres merecerte esta lectura".

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

XV
EL PACTO FICCIONAL EN LAS *TRADICIONES* *TRASCENDENTAL* Y *METAFICTIVA*

Resulta muy evidente que no estoy escribiendo una novela, ya que desdeño lo que un novelista no dejaría de emplear. Quien tomara lo que escribo por la verdad se hallaría menos en error que quien lo tomara por una fábula.

Denis Diderot "Jacque el fatalista y su amo"

–Ahora digo –dijo don Quijote- que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Obarneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: "lo que saliere". Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: "Este es gallo". Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

–Eso no –respondió Sansón–; porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco cuando dicen: "Allí va Rocinante".

"El Quijote".

(...) Es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda; que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: "lo que saliere"; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: "Este es gallo", porque no pensasen que era zorra. Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido; que pintó o escribió lo que saliere: o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban; y preguntándole uno que qué quería decir Deum de Deo, respondía "Dé donde diere."

"El Quijote".

Y los (pergaminos escritos con letras góticas[90]) que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia. El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a luz, sino que le den el mesmo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballería, que tan validos andan en el mundo; que con esto se tendría por bien pagado y satisfecho, y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas; a lo menos de tanta invención y pasatiempo.
"El Quijote".

No es extraño que un literato mienta, y si seguimos el modo metafórico que usa Vargas Llosa, podemos decir que sus mentiras guardan verdades. Pero una ficción es sólo, parcialmente, mentira, porque participa de un acuerdo entre autor y lector, y este acuerdo disminuye el engaño. Una anécdota para ejemplificar: en una ocasión, Borges le contaba en una entrevista a Oswaldo Ferrari cómo había hecho *El Aleph*, contando primero cosas muy posibles y cotidianas para luego contar lo fantástico. Borges continúa:

> –...En ese momento yo me quedé atónito; mi interlocutor –que no sería una persona muy sutil– me dijo: pero cómo, si usted nos da la calle y el número. Bueno, dije yo, ¿qué cosa más fácil que nombrar una calle e indicar un número? (*Ríe*). Entonces me miró, y me dijo: "Ah, de modo que usted no lo ha visto". Me despreció inmediatamente; se dio cuenta de que, bueno, de que yo era un embustero, que era un mero literato, que no había que tomar en cuenta lo que decía (*ríen ambos*).
>
> –De que usted inventaba.
>
> –Sí, bueno, y días pasados me pasó algo parecido: alguien me preguntó si yo tenía el séptimo volumen de la enciclopedia de *Tlön Uqbar, Orbis Tertius*. Entonces yo debí decirle que sí, o que lo había prestado; pero cometí el error de decirle que no. Ah, dijo, "entonces todo eso es mentira". Bueno, mentira, le dije yo; usted podría usar una palabra más cortés, podría decir ficción (1992: 184).

[90] Nombre que se daba a las mayúsculas romanas (Cfr. *El Quijote*, edición de Martín de Riquer, 1994: 651).

En una primera mirada, todo autor de ficciones espera que los otros sepan que está mintiendo, que el lector conozca totalmente de qué se trata el juego. Por eso se saben embusteros, pero prefieren que digan de sus cuentos que son algo más que mentiras: "ficciones". Borges lo ve como un problema de cortesía. Nosotros creemos que pasa algo inaudito en la literatura: mientras sepamos que todo un cuento es mentira, lo gozamos, pero si creemos que la literatura ficcional guarda una verdad de tipo constatativo, una verdad relativa a los hechos del mundo objetivo, nos estamos saliendo del juego. El juego consiste en aceptar que cuando leemos ficciones, a pesar de saber que no se trata de verdades (aunque sí de verdades profundas y simbólicas), hacemos de cuenta que estamos ante realidades verdaderas.

En sentido estricto una ficción no es una mentira, por una razón: hay un acuerdo pragmático que le permite al autor decirle al lector: "mira, a partir de aquí te voy a contar mentiras, pero como te lo estoy diciendo, te estoy contando una forma especial de embustes: «ficciones»". Porque el contenido de la literatura son mentiras, pero el acuerdo con el otro consiste en aceptar esta afirmación: «esta ficción es mentira, tú y yo lo sabemos, pero podrías, por un momento, creer que no miento de verdad». Para esto los autores utilizan a veces expresiones, un poco artificiosas, que aclararán el acuerdo. Fórmulas como "Érase una vez" están comunicando que entramos en un territorio de invención y embustes; tales expresiones nos facilitan aceptar la ficción llamada "cuento de hadas", por un rato, mientras tanto, *como si* fuese de verdad un suceso del mundo. En el caso de Borges quizá se pone a prueba la credulidad de los lectores porque el autor inventa un modo en el que mezcla ensayo y cuento; por tanto, por un momento, por un momento que pueden ser días y semanas, mientras uno se acostumbra a ese híbrido, se puede creer en la existencia real de Pierre Menard, como si efectivamente hubiese existido en Nîmes.

Hay pues un acuerdo entre el autor de ficción y el lector. Este es un principio pragmático con el que cuentan los cuentos y relatos. Lo escribe así Torrente Ballester:

> Aunque muchos autores insinúen o declaren que sus novelas o narraciones de cualquier género deben tomarse como lo que de verdad son, como «ficciones», lo corriente es que el autor y el lector participen en un juego convenido, base de la ficción misma, en que uno y otro «fingen creer» que se trata de una realidad; y de esta afirmación (de este juego) no se excluyen ni siquiera las obras de carácter fantástico, extraordinario o maravilloso. «Vamos a hacer como si» subyace al hecho de escribir y al de leer (1975: 42).

Una condición central para que se dé este acuerdo consiste en la famosa fe poética de que habló Coleridge: *willing suspension of disbelief* (voluntaria suspensión de la incredulidad), que constituye la fe poética (Borges, 1999: 56). Se basa en el supuesto de que el hombre es racional y tiene una cierta madurez. De tal manera que está facultado para discriminar fácilmente una ficción como mentira, pero como la ficción no es una mentira, el lector le da permiso en su vida para que discurra libremente en su imaginación. En vez del discurso de ficción darnos una referencia, es un mecanismo que le permite al lector elaborar un tipo de referencia que "presentifica" el mundo posible, lo reconfigura hasta apropiárselo. En síntesis, entonces, cuando el acuerdo ficcional es fructífero, se da la habitación del mundo estipulado y este, a su turno, entra a habitar "los aposentos" del cerebro.

En tales ocasiones, suponemos que el lector –esto esperamos– guarda sus antenas de incredulidad, es decir, realiza una *epoché* –que ya vimos con Ricoeur en el *Ensayo X*– de las relaciones primarias entre palabras y mundo. ¿Qué facilita realmente esto? Ante todo, le permite al lector realizar una suspensión o *epoché* de su incredulidad. Y a pesar de que dicha suspensión nos parece coherente, hay autores que no piensan así. En una conferencia sobre los cuentos de hadas, dictada en

1938, publicada en inglés en 1947, y que conozco en una edición en español de 1998, Tolkien hace este juicio de la fe poética, a partir de la que se le puede solicitar a un niño, con el fin de que se involucre con los cuentos de hadas:

> 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 este estado de la mente se lo ha denominado "voluntaria suspensión de la incredulidad". Mas no parece que esa sea una buena definición de lo que ocurre. Lo que en verdad sucede es que el inventor de cuentos demuestra ser un atinado "sub-creador". Construye un Mundo Secundario en el que tu mente puede entrar –dijo Tolkien cuarenta años antes que Nelson Goodman, John Searle y Umberto Eco–. 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 rompe; ha fallado la magia, o más bien el arte. Y vuelves a situarte en el Mundo Primario, contemplando desde fuera el pequeño Mundo Secundario que no cuajó. Si por benevolencia o por las circunstancias te ves obligado a seguir en él, entonces habrás de dejar suspensa la incredulidad (o sofocarla); porque si no, ni tus ojos ni tus oídos lo soportarían (1998: 161-162).

Pareciera que lo anterior ya lo hubiésemos dicho. Y no es así. Tolkien nos recuerda la posición seria ante la ficción de Henry James. Nos recuerda una tradición que se toma en serio la ficción, que la considera sagrada, algo cuyo conjunto de compromisos de verosimilitud no debe ser alterado por jugarretas, como las declaraciones del autor, según las cuales está fingiendo, afirmando que su relato no es más que ficción. Esta tradición detesta que un autor haga cortes, interrupciones, para mostrar todo el tejemaneje y los procedimientos del artificio.

A esta tradición, dada su fe en sus procedimientos, y que no es sólo una cuestión de escritores del siglo XIX (como dije en el *Ensayo XIII*), la vamos a llamar *la tradición trascendental de la ficción*. Incluye autores que, en el contexto de los personajes, representan comedia, pero pocas veces son autores que se atreven a consideran venerable "romper el marco" (según palabras

de Goffman, citado en Lodge, 1998: 307). Incluye, esta tradición, a los autores que consideran que una ficción no engaña. Sólo si construye bien su verosímil, el lector ni se entera que es una ficción. De otra parte, intuyo otra tradición, cuyos autores no se toman en serio la ficción porque saben que la verosimilitud se extiende hasta extremos inauditos, como lo demuestra Cervantes. Es una tradición juguetona, lúdica, a la que pertenecen Cervantes, Sterne, Diderot, Borges, Onetti, Cortázar, Jardiel Poncela, Macedonio Fernández, Calvino, entre otros;[91] en esta, la ficción juega a decir que es ficción. La vamos a llamar la *tradición de la metaficción* con David Lodge (1998) (la cual ya presentamos al final del *Ensayo V*). En esta *tradición de la metaficción* no es extraño que el autor parezca perder las fuerzas para continuar con su magia y detenga el cuento y, entonces, intervenga con su voz, interpele al lector, al personaje, prolongue la novela mediante, v. g., el alargamiento de un suceso, durante un tercio de la novela, como hace Tristam Shandy con el cuento de su concepción y nacimiento.

Los autores de *La tradición trascendental* se toman en serio, en términos absolutos, el mundo que representan, y con una quisquillosidad y detallismo propios de ingleses como James y Tolkien, pero también de Tolstoy, Faulkner, Yourcenar, Rulfo, del Vargas Llosa de *La guerra del fin del mundo*, de *Los sertones* de Euclides Da Cunha. Es, igualmente, la obsesión propia de la novela histórica. Este tipo de autores son sustancialmente servidores del mundo invocado: realizan ficciones de primer grado. La ficción está a su servicio, diríamos, enteramente, como lo hace en ese largo cuento de hadas o épica o romance que es *El señor de los anillos*, y esto los obliga a esconder el decorado, la tramoya. Para que el lector no se pierda más que en los laberintos del mundo de ficción representado, en el que todo aparece como si fuese natural, esconden el artificio con el que está construido aquel mundo. Trazan un ideario en el que

[91] La colega Esperanza Arciniegas, en uno de los pocos trabajos sobre este tema, el cual es un bello análisis, ha incluido acertadamente a Michael Ende y su *Historia interminable* (1999: 50-51).

la ficción le sirve a su mundo y queda secreta, tácita, como un telón de fondo que no notamos casi nunca y con el que sólo, en contadas ocasiones, se topa nuestro rostro. Estos autores no reconocerán jamás que fingen o están haciendo seudofrases. Son fieles al verosímil que plantean sin experimentalismo de ningún tipo. Para ellos, la ficción es sólo un medio, y lo es todo el mundo que invoca la ficción.

Los autores de la tradición *metaficTiva* también se toman en serio el mundo que invocan, como vemos en *El Quijote*, o en el París o el Buenos Aires de *Rayuela*, o en la descripción de Orbis Tertius (del MundoTercero) de Borges o en la del Paraguay de *Yo, el supremo*; empero, siempre están al borde de hacerle una jugarreta al lector: poner la ficción al servicio de la ficción. Esto sucede en unos autores más que en otros, y en unas obras más que otras. *La vida y las opiniones del caballero Tristam Shandy* y *Jacque el fatalista y su amo* son dos extremos, casi absolutos, en esta tradición: obras paradigmas de la *metaficción*; *El Quijote* es un equilibrio que participa de las dos tradiciones, aunque sin duda aporta no pocos juegos metafictivos.[92] Aquí nos encontramos con autores que sacralizan poco el artificio de la ficción; están dispuestos a declarar el juego de los fingimientos, en cuyo fondo, el telón ondea con claridad para el lector. Por supuesto, sus mecanismos de verosimilitud son más variados y complejos, su sistema de convenciones es más diverso y juega a la "deformidad coherente". Para estos, la ficción es un medio,

[92] Por supuesto, esta clasificación es una tentativa ideal, es una ficción mía. Hay autores que claramente están en la *tradición trascendental* o en la *metafictiva*. Con otros, uno no sabría qué hacer: hay que verlos obra por obra. El Borges de Ficciones está en la segunda tradición; pero el Borges de cuentos como *Funes el memorioso*, *La intrusa* o *Historia del hombre de la esquina rosada* está en la primera (aunque Borges no perdió nunca su "espíritu" metafictivo). Salambo es una obra que hace de Flaubert un santo de la *tradición trascendental*; *Bouvart y Pecuchet*, me hace dudar sobre el hecho de que Flaubert esté sólo en la primera tradición. Yo, el supremo está en estas dos tradiciones de la ficción, y en otras, de la no ficción… Porque hay autores que están más preocupados por su anclaje en las tradiciones no fictivas de la cultura, pero esto es tema de otro trabajo.

pero es, igualmente, un objeto. Hablan con el desenfado de Diderot, cuando se burla del lector y le dice que está haciendo un tipo de ficción, una novela:

> Resulta muy evidente que no estoy escribiendo una novela, ya que desdeño lo que un novelista no dejaría de emplear. Quien tomara lo que escribo por la verdad se hallaría menos en error que quien lo tomara por una fábula (1977: 77).

Pues bien, regresando a la cita de Tolkien,[93] el hecho de apreciarlo como adepto de la *tradición trascendental* de la ficción, nos permite entender su posición ante la *willing suspension of disbelief*. Para un *ficcionador trascendental*, la entrada en el Mundo Secundario se debe exclusivamente –como ya lo vimos en Vargas Llosa– a la magia del autor para construir tal mundo. Y dicha entrada es o no es: es definitiva. La pregunta, por tanto, sobre si es creíble o no, es imposible. Si un mundo de ficción está bien hecho, uno cree en él y punto. Si uno tiene que suspender su incredulidad es porque el mundo ha fallado, nos ha mostrado su debilidad. Esta idea de Tolkien es, por tanto, relevante: la ficción convence de una o no, y si falla, para corregir el mundo, el benévolo lector debe suspender su incredulidad como una concesión a un autor mediocre.

La posición de Tolkien presenta la *fe poética* tan sólo como una benevolencia del lector con una obra fallida. Y aunque me es difícil negar que la *fe poética* sea un correctivo, una muleta con la que el lector se permite seguir leyendo una obra, a la que le falla la verosimilitud, también me es difícil negar que algunas obras puedan recordar su artificio, aunque no presenten fallas. En este caso, le concedemos a la obra que muestre que es obra. Quizá la *tradición trascendental* insiste tanto en la necesidad de que el novelista sea "sincero" (James) porque anhela una

[93] Tolkien continúa la cita anterior así: "Pero esta interrupción de la incredulidad sólo es un sucedáneo de la actitud auténtica, un subterfugio del que echamos mano cuando condescendemos con juegos e imaginaciones, o cuando (con mayor o menor buena gana) tratamos de hallar posibles valores en la manifestación de un arte a nuestro juicio fallido" (p. 162).

"actitud auténtica" por parte del lector (Tolkien). Pero, por un momento, ¿qué pasa si el autor se ubica en una convención metaficticva y manifiesta que desdeña la novela (es decir, la continuidad sin más interrupciones de una buena fábula) y, una frase después, da a entender que es más verdadera su verdad que su fábula? ¿Qué pasa si un autor decide que el Mundo Secundario se detenga (como Cervantes al final del capítulo VIII de la *Primera parte* de *El Quijote*), no porque falle sino porque el autor es un demiurgo de otro tipo de magia: la metaficción? No sé si los escritores *trascendentales* seguirían siendo tan intolerables con los *metaficticvos*, pero sí creo que si estos les molestan, es porque revelan el artificio. Aceptan, entre risas y carcajadas, el procedimiento y lo arrojan, los más atrevidos, en la cara del lector; o lo ponen en la mesa para que el lector se divierta a plena conciencia con los platos y las recetas. ¡Viva la magia del Mundo Secundario sin perder de vista el Mundo Primario!

El lector de una obra cuya ficción es sólo un medio para constituir un mundo, lo "presentifica" y actualiza, a la manera de aquel a quien sin saber *cómo*, le dan las llaves del tesoro que le ofrece la magia del autor. Por su lado, el lector de la obra cuya ficción estipula mundos y ella misma es objeto y tema, es más consciente de lo que pasa, está más avisado, *no sólo porque está obligado a suspender su incredulidad sino también su credulidad*; luego "presentifica" y actualiza el mundo de ficción como quien está obligado a obtener las llaves, hasta las puede perder, y al final es posible que se quede hablando de tú a tú con el ficcionador... [94]

[94] En lengua española del siglo XX, el autor más avezado en juegos metaficticvos, es, a mi parecer, el maestro de Borges: Macedonio Fernández. En este sentido, la riqueza de su novela *Museo de la novela de la eterna*, supera a Borges y a Cortázar, y está a la altura de los maestros metaficticvos ingleses y franceses del siglo XVIII. En uno de los tantos prólogos a esta novela que siempre empieza y nunca termina, el autor ironiza la novela misma:

"Esta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello?

Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes transversales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela.

Novela de lectura de irritación: la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica de inconclusiones e incompatibilidades; y novela empero que

En conclusión, hay autores que enfatizan más la *poiesis*, la función inventiva de la ficción, y los hay que enfatizan el mecanismo del *como si* de toda ficción. Los hay que creen que el lector cree de una vez en una buena ficción, y los hay que creen que el lector cree tan sólo si no se le niega que el autor finge.[95] Los primeros saben que una buena invención no suspende la credulidad inmediata y repentina de todo auditorio. Los segundos suspenden esta credulidad inmediata, por lo que precisamente solicitan al lector que suspenda también su incredulidad, si, por supuesto, el lector quiere seguir adelante, metido en "el delicioso mareo que entra en los ámbitos sutiles de la novela" (Fernández, 1982: 297). Los primeros ofrecen un pacto según el cual la verosimilitud del mundo de ficción es suficiente para que el lector sin mayores vueltas se conecte con ella; los segundos ofrecen un pacto que exige finalmente la *willing suspension of disbelief*. Y como diría Diderot: "Y ambos tenían razón".

---

hará fracasar el reflejo de evasión a su lectura, pues producirá un interasamiento en el ánimo del lector que lo dejará aliado a su destino –que de muchos amigos está necesitado" (1982:192).

[95] A propósito, ofrezco este diálogo entre autor y lector de Macedonio Fernández, en el que se ve, en un caso de ficción en la ficción, el vaivén del lector al que se dirige la *ficción metaficticva*:

"–Autor: No debo decirle al lector: «Éntrese a mi novela», sino indirectamente salvarlo de la vida. Yo busco que cada lector entre y se pierda así mismo en mi novela; ésta irá asilando, encantando lectores, vaciándose de mi novela (esto ocurrió en la lectura de la página 14) era un estudiante de veintitrés años que volvía suavemente las hojas, trabajando fuertemente su pensamiento en seguirme e identificarse. Leía fumando y a veces caía a mis páginas la ceniza calentada que me inquietaba: en cierto momento cayó él, tibio también, aliviado, en lánguido olvidar. Quería mucho a una señorita de molesta coquetería y vaivenes, pero cariñosa. Estaba cansado.

–Lector: ¿No soy yo?

–Autor. Tal vez. Siento pasos leves y una traviesa sombra en esta página. También tú estás, Bienvenido.

–Simple: Habilitaremos en "La novela" un pabellón de lectores ganados a su encantamiento.

–Nuevo lector: Yo espero nerviosamente mi turno de descender a páginas de la novela. ¿No lo estoy ya?

–Quizagenio: ¿De veras, lector, eres quien lee, o ahora eres leído por el autor, puesto que te dirige la palabra, habla a la representación que de ti tiene y te sabe como se sabe a un personaje?

–Lector: Nada me interesa quién sea; me basta este delicioso mareo que entra en los ámbitos sutiles de la novela" (1982: 297).

Ambos tipos de autores, en el fondo, ofrecen un mismo pacto de suspensiones y conexiones. Se suspenden en general las relaciones entre palabras y Mundo Primario, pero se acepta participar de las que hay entre palabras y Mundo Secundario. Los unos suspenden el Mundo Primario de manera contundente,[96] los otros –a veces más, a veces menos– el Mundo Secundario, lo que deja al lector en la mitad de la película, de regreso de nuevo al Mundo Primario. En el intento de los primeros, el lector cuenta de entrada y directamente con el mundo de ficción, por lo que su alegría nace de tener que suspender su suspensión de la incredulidad; en el intento de los segundos se suspende el mundo para suspender la credulidad y, a continuación, estar obligados a suspender la misma incredulidad. ¿Para qué? Para volver a creer. Para creer, si el Mundo Secundario lo permite, si, según el decir de Tolkien: "dentro de él, lo que se relata es "verdad" (es decir): está en consonancia con las leyes de ese mundo". En nuestras palabras, el pacto ficcional se realiza para que el lector crea sobre la base de la verosimilitud del mundo de ficción, una verosimilitud sustentada al menos en un tipo de **EV** como las que vimos en el *Ensayo XI*.

En el caso del autor *trascendental*, si el mundo lo permite –o el arte del artista—, éste intenta y aspira a que la creencia se dé *per se*; en el de los *metafictivos*, el autor fabrica interrupciones de la creencia con respecto al mundo de ficción –interrupciones mediante las cuales se provocan de forma alternativa suspensiones de la credulidad y la incredulidad–, con la aspiración de que el lector crea en que el autor juega, experimenta, como si dijese: "este es el mundo de ficción que os ofrezco", dando a entender: "este decir juega a que esperes de mí juegos metafictivos". Los

[96] Se podría afirmar que la *literatura infantil*, aquella dirigida al público infantil, no cuenta del todo con este pacto. Los niños son ingenuos y creen totalmente en lo que se les dice, como si fuese verdad. No sé en qué edad esto entra en crisis y los niños son menos ingenuos. Entonces saben que los cuentos son cuentos, y los aceptan como tales. Al fin y al cabo, como vimos, son ellos los que en sus juegos inventan mundos en los que se trabaja bajo el como si. Y lo que sí sé es que los niños lo tratan a uno como idiota cuando hablan en serio y el adulto les sale con un cuento. Si a un niño se le ha prometido mermelada de piña, y no se le cumple, no hay cuento alguno que calme su acusación: "no me cumpliste".

autores *trascendentales* quieren decir lo menos posible, creen que el mundo de ficción habla por sí mismo; los *metaficticos* se la pasan diciendo más de la cuenta, y hasta juegan a decir menos de la cuenta cuando manifiestan no saber cómo seguir con sus historias.

En el fondo, ambos juegan a ganar la atención del lector, la creencia sobre el mundo propuesto. Sólo que los *autores trascendentales* aspiran a que esto se haga sin dilaciones, y los *metaficticos* hacen cortes para exasperar al lector, porque consideran que el mundo se construye de fragmento en fragmento, pero con la esperanza de aumentar la adhesión al texto. Así, por ejemplo, los primeros suelen colocar muchos obstáculos al héroe en la misma historia del Mundo Secundario, obstáculos con los cuales los enemigos del héroe, en *El señor de los anillos*, obligan a que Frodo se demore mil páginas para destruir el anillo mágico; los segundos colocan sus obstáculos, tanto en el mundo como en la narración. Tal como hace Cervantes con un giro metaficticvo en el *Capítulo IX* de *El Quijote*, según el cual cuenta que se agotaron sus fuentes para seguir contando la aventura con el vizcaíno, y pasa a contar entonces cómo hizo para encontrar los documentos con el fin de continuar la historia. Ambos, pues, practican modos de dilación, ya dentro del mundo de la ficción, ya fuera. Ambos, por tanto, ¿qué quieren? Que el lector crea en la ficción. Y este es el *quid* –¡el *quid* persuasivo!– del pacto ficcional que los autores de ficción plantean a sus lectores. ¡Y gocemos de estas realidades y mundos inventados!

Sólo que los autores *trascendentales* persuaden con un mundo con verosimilitud clara, que aspira a ser un mundo Secundario o Mundo de ficción **MF** en el que prontamente se entre; mientras los *metaficticos* aspiran a que el pacto se dé porque introducen *la duda* en la narración del Mundo de ficción. Parten estos de la idea de que el lector nunca entra del todo en un mundo de ficción cuando este exige, por ejemplo, de mucho tiempo para que el lector lo "presentifique" y actualice, es decir, lo comprenda (como sucede con uno de los lectores de la novela

de Macedonio, al cual lo despista el cariño de "una señorita de molesta coquetería y vaivenes" (1982: 297). No siempre está tan desocupado, como irónicamente quiere Cervantes. Entonces el *autor metafictivo* le abre pequeños "pasadizos", "patios", recreos, para que respire, es decir, para que el lector no se engañe y decida jugar a engañarse. De tal manera que la *fe poética* resulta ser más un permiso que una suspensión, un permiso que el autor promueve y que el lector de Mundos Metafictivos **MMF** le concede para el propio disfrute de la lectura; un placer en el que siempre se instaura y se deshace el mundo, en el que está renaciendo y reiniciándose el mundo de ficción metafictivo **MMF**.

Ahora bien, entendemos un poco más la "tragedia" cuando no el "ridículo" de los autores caballerescos. Dado los mundos que pretendían consolidar, tenían la necesidad de que estos fuesen trascendentales, mundos que fuesen verosímiles sin mayores tropiezos. No obstante, las **CO** de su tiempo eran estrechas –y quizás las de hoy también lo son, pero creemos que no–; igualmente el sistema de convenciones literarias **SC** carecía de los evaluadores "posible" y "convincente". Por tanto, estaban obligados a intervenir como autores para mejorar la credibilidad de sus mundos. Se la pasaban declarando que sus textos eran verdad e historia, y esto es el colmo en un ficcionador. Tener pretensiones de configurar un Mundo Secundario, y sentirlo inadecuado e imposible, los llevaba a hacer *metaficción* de la que le choca –creo– a Tolkien: *metaficción* correctiva. La *metaficción* no corrige los errores de un mundo fictivo deficiente. Y esto fue lo que atisbó Cervantes. Por lo que recogió el mecanismo de la *metaficción*, inventó decididamente un mundo metafictivo **MMF** (en el que desfilan el autor padrastro, el editor, y el autor padre, el señor Cide Hamete Benengeli, más otros autores de igual veracidad), y le dio a su mundo de ficción **MF** la seguridad de un héroe mitad loco, mitad cuerdo. Vale decir, Cervantes hizo que dentro del **MF** cabalgaran la loca seguridad y la duda que provoca un héroe que ha suspendido totalmente su suspensión de incredulidad con respecto a

las ficciones caballerescas (el cual es un claro procedimiento de ficción dentro de la ficción). Cervantes, pues, legitimó la *metaficción*, mostró cuándo es pertinente, alejándola del vano método de usarla como un correctivo. Por su lado, Tolkien, en pleno siglo XX, hizo, a mi modo de ver, uno de los libros de caballería más importantes del milenio que termina en el año 2000. No escatimó esfuerzos, vida, para construir hasta con el detalle más mínimo el mundo en el que se desarrolla *El señor de los anillos*; le dio prehistoria e historia, tradiciones, le dio lenguas, escrituras y costumbres; le dio variadas y nobles razas, le dio magnificencia y malignidad. La tradición trascendental caballeresca produjo su gran libro en el siglo XX, el siglo de la bomba atómica, de los computadores y de la revolución genética. ¿Por qué? Porque el autor caballeresco que es Tolkien necesitó que se ampliaran las **CO** para trabajar con seguridad con un **SC** elemental, el del romance épico. Cervantes le dio con *El Quijote* un lugar canónico al uso metafictivo tragicómico; Tolkien, por fin, con *El señor de los anillos* se lo dio al uso trascendental épico.

No obstante, aunque parece claro que el pacto ficcional se establece, que el lector de Cervantes, Diderot o Tolkien, y el de nuestros días acepta este convenio, no está claro cómo se firma. Claro es que no estamos ante los firmantes de un convenio comercial, político, a la manera como se firma entre dos presidentes legítimamente elegidos. El pacto ficcional es una tentativa de pacto: el autor propone el "contrato", con su obra de ficción, y el lector decide darle vida en su vida. No es un pseudopacto sino un *cuasipacto*: es tentativo; se va realizando poco a poco; su firma se hace de letra en letra, de palabra en palabra, en tanto las expectativas del autor con respecto a su "pabellón de lectores" (recuérdese a Macedonio) se van cumpliendo en cada uno de estos. ¿Cómo se da por enterado el lector de que se le ofrece una ficción para que se disponga a aceptar un enunciado basado en el *como si*, que le provocará en un inicio una suspensión de su vida cotidiana, y con la que espera lograr un disfrute, placer y hasta goce y felicidad? Hay varias posibilidades: la primera es que el autor de manera manifiesta diga que va a poner u

ofrecer una ficción, ya con una finalidad explicativa (heurística), ya ejemplar y aleccionadora (pedagógica), ya con el fin de provocar gusto y placer en el lector (estética). En estos casos, el autor puede presentar la ficción con términos como "supongamos que", "hagamos de cuenta que"; o puede ser directo y decir "mire, para explicar esto, permítame esta ficción". En un segundo caso, el autor, por contexto, da a entender que hace un enunciado basado en el *como si*. Así, en el contexto de un libro de autor de ficciones, es factible que se nos brinde una ficción. O en un contexto en el cual alguien quiere decir algo veladamente y entonces cuenta una ficción, es factible que juega a hacer una ilustración con una ficción, que puede ser de corte edificante. Para ilustración, recordemos que al iniciarse la *Segunda parte* de *El Quijote*, cuando el cura y el barbero comprueban que Quijote sigue loco, el barbero cuenta el delicioso cuento del loco licenciado de Sevilla que estaba a punto de convencer a los loqueros de su cordura y por tanto ser sacado del manicomio por un capellán, hasta que otro loco dijo:

> "[...] ¿Tú libre, tú sano, tú cuerdo, y yo loco, y yo enfermo, y yo atado...? Así pienso llover como pensar ahorcarme" [...] Pero nuestro licenciado, volviéndose a nuestro capellán y asiéndole de las manos, le dijo: "No tenga vuestra merced pena, señor mío, ni haga caso de lo que este loco ha dicho; que si él es Júpiter y no quiere llover, yo, que soy Neptuno, el padre y el dios de las aguas, lloveré todas las veces que se me antojare y fuere menester" (II.1: 47).

Por supuesto, el licenciado fue dejado en el manicomio. Curiosamente Don Quijote, que tiene averiadas sus antenas de incredulidad ante las ficciones caballerescas, entiende que es una ficción con la que el barbero está contando que él aún está loco; entonces Don Quijote contesta:

> –Pues ¿este es el cuento, señor barbero –dijo don Quijote–. Que por venir aquí como de molde, no podía dejar de contarle? ¡Ah, señor rapista, señor rapista, y cuán ciego es aquel que no ve por tela de cedazo! Y ¿es posible que vuestra merced no sabe que

> las comparaciones que se hacen de ingenio a ingenio, de valor a valor, de hermosura a hermosura y de linaje a linaje son siempre odiosas y mal recebidas? Yo, señor barbero, no soy Neptuno, el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto no lo siendo; sólo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería (II.1: 48).

A pesar de no ser Don Quijote el destinatario, lo son el cura y la sobrina, se vuelve un interlocutor idóneo porque entiende la situación comunicativa –entiende que su caso es la ejemplar referencia–, hasta el punto que muestra bastante cordura. Ahora bien, nuestra ilustración es demasiado específica, pero muestra que cuando la situación en que se profiere la ficción es claramente comunicativa –es la situación ideal de Searle–, cuando así lo quiere el autor o el hablante, con el fin de dar a entender que se va a proferir una ficción, es posible para el interlocutor o lector iniciar el pacto ficcional que intenta establecer el autor. La situación es tan clara que incluso le informa todo al loco (claro que Don Quijote tiene sanas sus antenas frente a las ficciones ejemplares). Esto nos permite aceptar la idea de Searle de que es la intención del autor la que dictamina si su texto es ficción. Lo cual ha sido criticado no pocas veces, porque se cree que Searle supone al lector una entidad poco activa ante las intenciones autoriales. Y por supuesto que el lector es libre de leer como quiera, más allá de lo que supuestamente le permite Searle. Puede leer incluso una ficción como un libro de historia y ser un miembro activo de una sociedad cerrada y tiránica, según la visión de Vargas Llosa (basada en Popper). El lector es libre de hacer lo que quiera con un texto de ficción, y con cualquier texto. Puede leer la *Constitución política* de su país como una sarta de mentiras o como un compromiso legal y constitutivo a cumplir; puede, como dice el narrador de "Pierre Menard, autor de *El Quijote*", bajo "la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas" (Borges, 1976: 281), "recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida*" o "atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce *La Imitación de Cristo*".

Me siento, de nuevo, obligado a una aclaración. Searle hace referencia a una situación ideal: aquella en que un autor produce con intención un discurso de ficción y el lector lee esta intención. Es muy posible que un lector lea una ficción como tal, no por las intenciones del autor sino por pistas o señales que se colocan al lado de una ficción, como las notas editoriales. Se puede leer la última novela de García Márquez como tal, gracias a que se diga: ¡He aquí la última gran novela de G. M.!, es decir, gracias a que se invita a leerla como "novela" y porque es producto de la autoridad de un mágico fabulador, cada vez más leído en el planeta.[97] Pero lo que Searle dice es que hay una situación ideal en la que el lector lee la intencionalidad del autor. En esta, el pacto se da gracias a que el autor lo manifiesta, ya que Searle, con Eco, niega que haya algo en el discurso mismo que señale que es una ficción.

El lector de discurso de ficción, en una situación no ideal, que son las más, tiene dificultades para saber cuál es la intención del autor. Luego el lector se encuentra con varios problemas que lo podrían llevar a engaño. No está ante una situación de un tipo tal que le permita tomar la proferencia por una de ficción. Bien puede uno tomar una proferencia por una verdad de verdad. Por otro lado, como las ficciones se fabrican con verdades de mentiras, es decir, con el intento de ser verosímiles, éstas pueden engañar al lector no avisado. Y el problema más agudo, un enunciado de ficción breve, como el apólogo del loco de Sevilla,

[97] Al comparar lo hablado (no-textos) con lo escrito (textos), Lotman asevera: "Otra particularidad de los textos en comparación con los no-textos (la legua hablada) es que gozan de elevada autoridad. Los textos son considerados por los propios portadores de la cultura como mensajes absolutamente verdaderos, mientras que los no-textos pueden ser, en igual medida, tanto verdaderos, como falsos (...) El concepto de goce de autoridad está ligado también a la naturaleza especial del destinatario de los textos. Si en el trato no-textual (hablado), tanto el remitente de la información como su receptor tienden a conocerse personalmente, lo que le da a su intercambio de mensajes un carácter íntimo (...), en el caso del intercambio de textos (escritos) ambas contrapartes adquieren un carácter abstracto. Sin embargo, entre ellas se observa una diferencia esencial en el grado de autoridad de que gozan: el receptor la posee en el grado mínimo y puede ser caracterizado como "cada cual", mientras que el remitente está dotado de autoridad en el más alto grado. En el caso límite, esta unión de abstracción con una unicidad que permite emplear con referencia a él un nombre propio, y con el goce de la más alta autoridad, hace ver en él a una Persona Especial" (p. 177).

facilita la comprensión para observar la ficción como ficción; sin embargo, una obra de ficción que, como observó Searle, puede estar compuesta por discurso de ficción y también por discurso constatativo, enreda aún más la posibilidad de discriminar la ficción de lo constatativo. De tal manera que si, en algunas épocas, como las de los ficcionadores caballerescos, ante el temor de estar escribiendo puros disparates, los autores declaraban que sus ficciones eran historias verdaderas, pronto los autores de ficción quisieron que el lector tuviese claro dónde había historia y dónde ficción. Pero, ¿cómo distinguir la una de la otra? Era tal el desasosiego ante esto, que un autor del siglo XVI, Luis Zapata, intentó facilitarle al lector –según Riley– la distinción entre historia y ficción mediante el recurso de unos "penosos esfuerzos", los cuales consistían en: "separar la historia de la ficción en la dedicatoria de su Carlo famoso (Valencia, 1561) y el uso de asteriscos que, al señalar en el texto los episodios ficticios, servían para evitar confusiones en el lector" (Riley, 1966: 269).

Esto conduce a colocar marcas, pistas, señales como los "asteriscos de Zapata" que digan qué es y qué no es ficción, en obras de ficción cuya extensión, o mejor, cuyo mundo posee gran magia y verosimilitud, por lo que tendemos a creer que estamos en el Mundo Secundario, y que este es el verdadero Mundo Primario. Aquí nos encontramos con dos posiciones: una, la de Genette, y otra, la de Searle y Eco. El primero, no obstante sus desacuerdos con Searle, cree que el discurso de la obra de ficción expide desde su interior un certificado de ficcionalidad. Ya lo hemos visto con Searle y lo desarrollaremos más adelante con su aguda descripción de las declaraciones en *Una taxonomía de los actos ilocucionarios* (1991: 449-476). Genette cree que el acto de ficción es un cierto tipo de acto declarativo:

> [...] Cabe hacerse la pregunta de qué es lo que en efecto se hace en la enunciación de un acto de ficción: para Genette lo que se hace *realmente* es producir una ficción. Podría pensarse, pues, en un acto directivo, cifrable en una invitación latente en todo inicio de una obra de ficción, la de "entrar en el universo

> ficcional". Pero mejor que directivos Genette cree que los actos de ficción son en realidad actos declarativos (cfr. S.R. Levin, 1976), esto es, actos de habla que surgen de un poder otorgado a, o detentado por, su enunciador, de suerte que su enunciación supone una acción sobre la realidad. En el caso de los actos de ficción esa acción sería la de "postular sus objetos ficcionales –según Genette– sin solicitarlo explícitamente a su destinatario" (1991 trad. 1993: 43), de modo paralelo al que se observa en el matemático que comienza la expresión de un teorema con la frase instauradora "Sean dos segmentos AB y CD con una perpendicular común..." Además, continúa Genette, toda formulación declarativa presume su propio efecto perlocutivo; en una novela (y probablemente también en un poema, al menos desde nuestro punto de vista), ese efecto podría entenderse como "por la presente, os insto a imaginar..." (Citado en Casas, 1994: 266).[98]

Varias cosas se aclaran. La primera: Searle, ni siquiera en un caso ideal, carece de razón al afirmar que el autor finge varios actos. Finge ser tal narrador, finge las proferencias de los personajes, pero no finge hacer una ficción.[99] Como dice García Landa: "puede decirse que el autor está realizando actos de habla ficticios, pero solamente como medios para realizar un acto de habla auténtico, que ha de definirse como la creación de un discurso de ficción" (1998: 243). De nuevo, como dijimos, hay que relacionar siempre las proferencias de una ficción, ya a su contexto autorial (estas proferencias, quizá sin el humor de los *metaficticos*, deben ser a nuestro modo de ver auténticas, auténticos intentos de proferir ficciones); ya narratológico (que es fingido pero debe lograr la autenticidad de la verosimilitud), ya

[98] Traducimos de *Fiction et diction* de Genette: "(...) Me parece que uno puede proponer otra descripción posible del acto de ficción, más adecuada y sin duda más en concordancia con los estados de ficción que Strawson califica de «sofisticados», donde el llamado a la cooperación imaginativa del lector es más silencioso; esta cooperación presupone o da por adquirida que el autor puede proceder de manera más expedita y como por decreto: el acto de ficción no es pues más aquí una demanda, sino, mejor, lo que Searle llama una *declaración*" (1979,1991, 2004, .pp. 127-128).

[99] Con una objeción: en el caso del autor *metaficticvo*, cuya labor se apropia de burlar la autenticidad de la ficción, incluyendo la misma autoría. Cervantes juega a que hay tantos autores, que hasta el autor apócrifo, Avellaneda, viene a resultar ser uno de los autores cervantinos más inolvidable, aunque no por esto más admirable.

relativo a las acciones y los personajes, es decir, a la historia o la *diégesis* (igualmente fingido y verosímil).

Una segunda cosa se aclara con esta idea de Searle: la proferencia de un discurso escrito de ficción, más exactamente de una obra de ficción escrita, está obligada a prefigurar la situación comunicativa para que el lector pueda reconstruirla: cooperar con la declaración del autor. Si la situación comunicativa en la que el autor dice: "He aquí una ficción", no se pudiese reconstruir, el lector ideal de Searle se perdería como cualquier lector desprevenido. Por tanto el autor, o en su defecto el editor de la ficción, está obligado a ofrecer los elementos necesarios para que el lector lea la intención autorial de que lo que se presenta cuenta como una ficción, sea ésta para explicar, sea para aleccionar o sea sencillamente para gozar. Así como en un Tratado el autor sin decir dice que "postula tal hipótesis" porque todo su texto es una postulación de hipótesis, el autor de ficción debe, al menos como dice Genette, declarar que "presenta una ficción", es decir, un enunciado sencillo o complejo estructurado con el *como si*. Debe manifestar qué intenta con ella: explicar, poner ejemplos, permitir el libre juego de la imaginación y la fantasía, o una mezcla de alguno de estos fines o de todos. Debe contar con una imagen abstracta pero histórica, por lo que las obras de ficción envejecen, y no pocos avatares extratextuales las suelen volver próximas y canónicas. Debe igualmente apelar al sistema de convenciones **SC**, que le permiten al lector conectar y cooperar con relativa facilidad con el **MF**. Debe, de ser preciso, colocar señales como los asteriscos (*) de Luis Zapata que señalaban las partes fictivas, o incluso para mostrar si un texto es más verdad que ficción.[100] Debe facilitar, de ser posible, presen-

[100] Si es la base más comunicativa de una ficción la declaración "lo siguiente cuenta como una ficción", hay autores que han recogido el recurso para declarar lo contrario: "lo siguiente es historia pura, no es ficción". Porque efectivamente creían que hacían historia. Una manera consistía en aseverar que lo que escribían era verdadero; otra, en imitar el tono de los cronistas (que tan bien imita Eco en *El nombre de la rosa*). Y en ocasiones daban a entender que detrás de los nombres fictivos estaban los verdaderos, como hace el autor anónimo de Cuestión de amor. Al principio de esta ficción hay un texto titulado *Argumento y declaración de toda la obra*, el cual es:

«El autor en la obra presente calla y encubre su nombre por la causa arriba dicha,

taciones, resúmenes, si el argumento es complejo, y saberlo previamente facilita el acceso del lector al **MF**. Por ejemplo, hasta donde sé, los latinos inventaron editar las *Comedias* de Plauto y Terencio con el argumento de las obras. Esta costumbre desgraciadamente olvidada, causa a veces no pocas zozobras en los espectadores del teatro contemporáneo. De ser posible –¡claro que exagero!– deben notarse las manos y el rostro –como lo observó en los narradores Walter Benjamín–. Vale decir, la ficción debe incluir una serie de "gestos" que permitan que el lector reconozca la ficción, los cuales dependen de las convenciones literarias,[101] es decir, las convenciones horizontales que entran a

y porque los detractores mejor pueden saciar las malas lenguas no sabiendo de quién detractan. También muda y finge todos los nombres de los caballeros y damas que en la obra se introducen, y los títulos, ciudades y tierras, perlados y señores que en ella se nombran, por cierto respecto al tiempo que se escribió necesario, lo cual hace la obra algo escura. Más para quien querrá ser curioso, y saber la verdad, las primeras letras de los nombres fenjidos son las primeras de los verdaderos de todos aquellos caballeros y damas que representan, y por los colores de los atavíos que allí se nombran, o por las primeras letras de las invenciones, se puede también conocer quién son los servidores y las damas a quien sirven. Y puesto que dicha ficción haga la obra algo sospechosa de verdad, es cierto que todas las damas y caballeros que en ella se introducen, a la sazón se hallaban presentes en la ciudad de Nápoles, donde este tractado se compuso, y cada uno de ellos servía a la dama que aquí se nombra. Bien es verdad que el autor por mejor servar el estilo de su invención y acompañar y dar más gracia a la obra, mezcla a lo que fue algo a lo que no fue» (Valencia 1513; 1965: Barcelona, 1965: 195-196).

El prologuista de nuestra edición, Fernando Gutiérrez, manifiesta que Benedetto Croce descubrió casi todos los personajes de esta ficción, con la excepción de tres... La pregunta es, ¿son ficción estos tres personajes? ¿De nuevo la ficción contaminará la historia? ¿O la historia a la ficción? El caso es que con estas estratagemas, los autores intentan demarcar lo fictivo de lo que no lo es.

[101] "La lengua hablada y la escrita se hallan en una constante influencia mutua, que en diversas épocas culturales se manifiesta como una tendencia a asemejar las leyes de la lengua hablada a las de la escrita, o, a la inversa, las leyes de la lengua escrita a las de la hablada. En cada uno de estos casos nos topamos con una traducción de una lengua a otra: en unos tenemos ante nosotros tentativas de introducir en el texto escrito el gesto y la pose, la concretización de la persona del que escribe; en otros, el paso de un polisistema a un monosistema" (Lotman: 180-181). Por otro lado, recuerdo haber leído del peruano Julio Ramón Ribeyro, sobre la relación entre el rostro y la escritura de los autores, en sus *Prosas apátridas*: "Durante muchos años, por un error del editor, que se habían equivocado en retrato de la contratapa, leí obras de Balzac pensando que tenía el rostro de Amiel, es decir, un rostro alargado, magro, elegante, enfermizo y metafísico. Sólo cuando más tarde descubrí el verdadero rostro de Balzac su obra para mí cambio de sentido y se me iluminó. Cada escritor tiene la cara de su obra. Así me divierto a veces pensando cómo leerían las obras de Víctor Hugo si tuviera la cara de Baudelaire o las de Vallejo si se hubiera parecido a Neruda. Pero es evidente que Vallejo no hubiera

subsanar y a darle orden al vacío que ha dejado la ruptura de las convenciones verticales.

Hay quienes afirman que cualquiera de estos "gestos" o señales de ficcionalidad son externos al discurso de ficción.[102] Algunos están de todas maneras integrados por el sistema de convenciones literarias **SC** (ya los géneros, ya los marcos textuales, ya las fórmulas de inicio y final; ya los modos de caracterizar personajes; ya la sintaxis de las acciones de los personajes; ya un determinado uso de los tiempos verbales para situaciones concretas, como escribir "El jueves 5 de julio de 1213, a las tres de la tarde, el caballero Orlando se cayó de su caballo"; etc.); sistema de convenciones **SC** que está a disposición de escritores y lectores para que circulen las ficciones con vehemencia, rapidez y mayor eficacia. Este **SC** –es importante resaltar– suele ser más usado por los autores *matafictivos* que por los *trascendentales*, porque estos tienden a una incesante búsqueda de "naturalidad"; sin embargo los *trascendentales* no lo pueden eludir, a pesar de que revelan la artificialidad de la ficción.[103] Otras seña-

escrito los Poemas humanos si hubiera tenido la cara de Neruda (*Prosas apátridas (completas)*, Barcelona, Tusquets, 1986: 106).

[102] Es el caso de Eco: "Es verdad que existen marcas de ficcionalidad bastante explícitas: por ejemplo, el principio de la narración *in media res*, el inicio mediante un diálogo, la rápida insistencia sobre una historia individual en vez de general, y sobre todo, inmediatas marcas de ironía (...) Sin embargo, es suficiente encontrar una obra de ficción que no exhiba una de estas características (y podríamos dar decenas y decenas de ejemplos), para decir que no existe una manera incontrovertible de ficcionalidad, a menos que no intervengan elementos del paratexto" (1196: 138).

[103] No suelen gustar porque manifiestan artificialidad y, claro está, convencionalidad. Afirma Tolkien: "la fórmula final «y vivieron felices» (considerada por lo general tan típica para acabar un cuento como el «érase una vez» lo es para el comienzo) es una creación artificial. No engaña a nadie. Ese tipo de finales pueden compararse a los márgenes y marcos de los cuadros: no ha de considerárselos auténticos finales de unos fragmentos concretos de la Túnica inconsútil de los Cuentos, de la misma forma que una escena imaginada no termina en el marco ni en el Mundo Exterior acaba entre las jambas de una ventana. Estas frases hechas pueden ser sencillas o complicadas, corrientes o extravagantes, tan artificiosas y tan necesarias como los marcos lisos, los tallados o los decorados. «Y si aún no se han ido, todavía deben seguir allí.» «Colorín colorado, este cuento se ha acabado.» «Y vivieron felices.» «Fueron felices y comieron perdices, y a mí no me dieron porque no quisieron»" (1998: 195). A continuación sin embargo Tolkien dice: "Finales así cuadran bien en los cuentos de hadas porque aprecian y captan que el mundo de los cuentos no tiene límites, y lo hacen mucho mejor que las modernas obras «realistas», restringidas ya a los estrechos confines de su propio y corto tiempo. Cualquier fórmula, incluso las cómicas y grotescas puede marcar de forma apropiada un

les son agregadas por los editores como notas, consignas, fajas que ayudan a reconstruir la situación comunicativa; y otras son textos que el mismo autor –actuando como editor de sí mismo– escribe antes o después del texto de ficción propiamente dicho, o entre capítulo y capítulo. Este tipo de textos ha recibido por Gérard Genette el nombre de "paratextos", los cuales acrecientan la posibilidad de que un autor comunique la ficción.

Genette es quien ha destacado el lugar textual donde el autor intenta establecer el pacto ficcional en términos pragmáticos. En su libro *Palimpsestos* de 1982, plantea cinco tipos de relaciones "transtextuales" o de relaciones entre textos: 1) **Intertextualidad**, que es "la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] la presencia efectiva de un texto en el otro" (p. 10), como en la cita, la alusión o el plagio. 2) **Paratexto**, que es el tipo de relación que trataremos a continuación. 3) **Metatextualidad,** "que es la relación [...] que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo" (p. 13); es el caso del comentario y de la crítica literaria. 4) **Hipertextualidad:** "toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario" (p. 14), por ejemplo, *La Odisea* es *hipotexto* de *La Eneida* y del *Ulises* (de manera necesaria y sí secundaria, no lo es de *Pedro Páramo*, novela en la que la telemaquia es una máscara de una ficción más de primer nivel y de un **SC** y **repertorio** relativos al mundo azteca). 5) **Architextualidad**: es "una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc.) de pura pertenencia taxonómica" relativa al tipo de género de la obra (p. 13). ¿Y el *paratexto*?

> [...] Está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una

corte repentino en el interminable tapiz." O: "Por lo que hace al comienzo de los cuentos de hadas, difícilmente se podrá mejorar la fórmula *Érase una vez*" (p. 195).

> obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; faja, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas, alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y pretende No es mi intención iniciar o desflorar aquí el estudio, quizá futuro, de este campo de relaciones [...], que es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector [...] (pp. 11-12).

No estoy convencido de que el *architexto* no sea un caso asimilable al paratexto, por lo que quizá Genette está multiplicando los conceptos más allá de lo necesario. Un argumento a favor de esta asimilación es que la inscripción de una obra en un género es una de las formas de la comunicación literaria. Tal como dijimos cuando se plantearon las convenciones literarias (*Ensayo XIII*), la inscripción en un género facilita la labor lectora. Es mucho más fácil leer una obra inscrita en un género que una de género incierto; hasta el extremo de que esto facilita el éxito como le sucedió a *El nombre de la rosa*, al estructurase en forma de novela policial. Pero para aceptar en parte a Genette, ante este concepto, sostendremos que un *architexto*, cuando no es mudo, cuando aparece expresado por alguna indicación, se convierte en contenido semántico de un paratexto. Es decir, cuando de alguna forma alguien en el contexto autorial –y en no pocas veces el editor– manifiesta sin dilaciones la pertenencia de la obra a un género.[104]

[104] De la misma forma, descreo que un paratexto como los *Prólogos* de Cervantes, o los de Macedonio Fernández en su *Museo de la novela de la eterna*, no sean ejercicios de *metatextualidad*. No obstante, en aras de aceptar la taxonomía, no discutiré más esta ficción clasificatoria por lo que expresa el epígrafe de H. Vaihinger que está al principio de este trabajo: "La ficción es un error legitimado..., que tiene que justificar su existencia por su éxito". Lo que sí creo inconveniente es el nombre, pero para no enredar más las cosas, trabajaremos con una idea de paratexto que incluye los architextos no mudos: manifiestos.

Ahora bien, valoremos brevemente estas marcas, pistas, indicaciones paratextuales, en lo que tiene que ver con el pacto ficcional. Lo primero que quiero plantear es que me parece bastante improbable que un autor no recurra al menos a una de estas marcas. Hay muchos autores que no hacen *Prólogos* a sus libros como lo acostumbra Miguel de Cervantes: escriben *Epílogos* explicativos, como el de Margarite Yourcenar a sus *Memorias de Adriano,* o libros explicativos, como el que Thomas Mann le escribió al *Doctor Faustus*: *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*. En otras ocasiones, se trata de cartas; tal es el caso de la "Carta en respuesta" (1615) de Luis de Góngora, a la de un amigo (es probable que sea Lope de Vega o uno de sus amigos) que acusa a los versos de *Soledades* de "desiguales". Hay muchos autores que no recurren a epígrafe alguno, ni a ningún subtítulo; pero, es mi parecer, tienen que recurrir al menos, hasta donde sé, a un tipo de paratexto: *el título*.[105]

Esto no se hace sólo por la necesidad de nombrar la obra de ficción, porque para esto los autores podrían escoger otros de entre los innumerables nombres posibles. *Cien años de soledad* se podría llamar *X*; *El señor de los anillos*, *Y*; *El Quijote*, *Z*. Los títulos por tal razón son algo más que nombres, son una presentación que selecciona un aspecto general o específico de la obra, o algo relativo al tipo de género, etc. Esto hace que García Márquez dude mucho entre colocarle a la historia de los Buendía *Cien años de soledad* o *La casa*, que también es pertinente; algo relevante hay en que *El Quijote* no se llame *Don Quijote y San-*

[105] Un título inadecuado de la traducción de una ficción (y de cualquier tipo de texto) es un despiste y una señal bien sospechosa de la versión. Refiere Juan Carlos Onetti: "(…) Recuerdo otros faulknericidios. Bill escribió otra novela que tutuló *Intruder in the dust* y el traductor pensó: «intruder es fácil, significa intruso, para *dust* consultó el diccionario y veo que significa 'polvo'. Por tanto: *El intruso en el polvo*. Uno, hombre de buena fe, devora el libro buscando el pasaje en que el intruso paga sus maldades mordiendo el polvo. Pero nada. Desilusionado, el lector recurre a sus pobres diccionarios y se encuentra con que polvo es la primera acepción de *dust* y la segunda, separada por un milímetro, es la riña, disputa y otros sustantivos equivalentes. Porque Bill quiso decir que el problema del sur entre blancos y negros era cuestión exclusiva de ellos, los sureños (…)" (1995: 271).

cho o *El caballero de la triste figura*; algo significativo se presenta para que la *Primera Parte* se llame *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, y la Segunda cambie "hidalgo" por "caballero". Como dice Eco: "por desgracia, un título ya es una clave interpretativa" (1983, 1997: 7); o como ha dicho con gran agudeza Confucio: "Si el título no está correcto, las palabras parecerán inverosímiles" (citado en Lu Sin, 1972: 81).[106] Igualmente, Furetiére estima: "Un buen título es el proxeneta de un libro". En síntesis, los títulos son más que nombres, son indicaciones de un aspecto semántico que el autor en tanto editor,[107] quiere resaltar en su obra de ficción.

Por otro lado, nos encontramos con paratextos que, aparte del título, permiten en no pocas ocasiones ver el interés, el intento del autor por acrecentar un pacto con el lector que le permita cooperar. Son verdaderas guías para leer, sustantivas declaraciones en las que el autor, antes de empezar, expresa su intención de clarificarle un aspecto de la ficción: a qué género discursivo ficcional pertenece; o su pertenencia a la ficción mis-

[106] Lu Sin hace esta cita en el primer capítulo de su maravillosa novela *La verdadera historia de A Q*. En este capítulo discute cuál deber ser el título de su historia. Es cuando cita a Confucio, axioma que decide seguir cautelosamente. ¿Cómo llamar a su historia?: "¿«Biografía oficial»? Seguramente este relato no será tomado en cuanta justo con los que tratan de gente eminente en una historia auténtica. ¿«Autobiografía»? Pero no hay duda de que yo no soy A Q. Si la llamo «biografía no autorizada», ¿dónde queda entonces lo de «biografía auténtica»? El empleo de «leyenda» tampoco es posible, porque A Q no era un ser legendario. ¿«Biografía suplementaria»? pero ocurre que ningún Presidente ha ordenado jamás a la Academia de Historia Nacional que escriba la «biografía original» de A Q. Es verdad que, aunque no hay «vidas de jugadores» en la auténtica historia de Inglaterra, el famoso Conan Doyle escribió sin embargo Rodney Stone; pero en tanto se permite esto a un escritor famoso, al mismo tiempo ello está prohibido a los de mi clase. Luego está la «historia familiar», pero yo ignoro si pertenezco o no a la familia de A Q; ni tampoco he recibido encargo de escribirla de parte de sus hijos y nietos. Si empleara la «breve historia», podría objetárseme que del señor A Q no existe «crónica completa». En resumen, esta es, pues, una «biografía original», pero puesto que escribo en estilo vulgar, empleando el lenguaje de los cocheros y buhoneros, no me atrevo a presumir con un título tan altisonante; de modo que me apoyo en la frase hecha de los novelistas menos respetables, los que no pertenecen a los Tres Cultos ni a las Nueve Escuelas: «Después de esta digresión, volvamos a nuestra verdadera historia», y tomo las dos últimas palabras para mi título. Y si de esto resulta una confusión literal con la *Verdadera Historia de la Caligrafía* de los antiguos, no hay nada que hacer" (1972: 82-83).

[107] Y cuando los autores son muy descuidados, al respecto, o no han construido como hace Cervantes un editor al interior del contexto autorial, son ayudados o reforzados por sus editores.

ma; o el intento de intentar acrecentar la persuasión del lector. Veamos algunas ilustraciones.

Muchas veces encontramos *paratextos* sin duda insoportables. Uno que se agrega al principio de una ficción que revela pormenores de una realidad social en crisis y tiránica, es el que reza: "Lo que se leerá (o verá) a continuación es ficción; y cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia". Es un intento del autor por defenderse de las semejanzas que hay entre el mundo histórico social objetivo y el Mundo Secundario de la ficción. A veces es un paratexto burlesco que ofrece, en efecto, una ficción determinada. Es el caso del que hay después del título de *Huckeleberry Finn,* de Mark Twain. Se trata de una advertencia tan relevante, que la presentamos afuerita de este párrafo:

> Aquellos que intenten descubrir motivo en este relato, serán enjuiciados; aquellos que intenten hallar moraleja, serán desterrados; aquellos que pretendan hallar argumento, serán fusilados.
>
> Por orden del autor
> G.G., Comandante de Plaza

Con esta entrada, el humorista Twain advierte al lector que le va a ir muy mal si espera motivo, porque el escritor manifiesta que no los tiene; de la misma forma si espera moraleja, porque no leerán una obra de corte ejemplar; igualmente si espera argumento, porque el escritor presenta una obra multiargumental, en la que el único personaje quizá sea el río Mississippi. Es un *paratexto* que le informa al lector de entrada qué no va a realizar el autor con su ficción.

Para Macedonio Fernández, que es un caso excepcional en la *tradición metafictiva*, la ficción es un juego de simulaciones y tanteos mediante los cuales se construye poco a poco, siempre en construcción, el mundo de ficción **MF**. Para el maestro indudable de Jorge Luis Borges, las anotaciones paratextuales son un lugar para el humor desatado. Elabora epígrafes que aclaran lo inaudito, que vuelven personaje al autor, y ponen todo en las manos del editor: así, en una de sus propuestas de

novela –mejor sería decir, proyecto de novela–, los capítulos tienen título y epígrafes de este tipo:

El "CAPÍTULO SIGUIENTE" DE LA AUTOBIOGRAFÍA DE RECIENVENIDO
De autor ignorado y que no sabe que escribe bien
Nota del Editor. *(El autor también figurará escribiendo)*
(p. 6).

Asimismo, en *Museo de la novela de la eterna*, Macedonio Fernández, después de una operación que multiplica sin misericordia los prólogos con prólogos de todo tipo, en una *paratextualidad* que se convierte casi en la parte más importante de la novela de Fernández ("Prólogo a la eternidad", "Prólogo a mi persona de autor", "Nuevo prólogo a mi persona de autor", "Prólogo a lo nunca visto", "Prólogo metafísico", "Prólogo primero de la novela para el lector corto", "Prólogo de indecisión", "Otro prólogo", "Prólogo del personaje prestado", "Prólogo de desesperanza de autor", "Prólogo que se siente novela"; etc.), presenta un epígrafe tautológico que señala algo evidente, pero que muestra que los *paratextos* son en el fondo restos que, de no tener presente al interlocutor (a un ideal de éste, si se quiere) se podrían eliminar. El título y epígrafe siguientes juegan a una autoreferencia burlesca:

ESTOS ¿FUERON PRÓLOGOS?
Y ESTA ¿SERÁ NOVELA?
Esta página es para que en ella se ande
el lector antes de leer en su muy digna
indecisión y gravedad (p. 265).

En otras ocasiones, los *paratextos* cumplen el oficio de ser quizá una de las iniciales y pocas intervenciones del autor editor, con el fin de dejar a continuación todo en las manos del mundo de ficción. Es el caso de Tolkien, quien nos entrega como epígrafe un poema que, después de cantar a todos los anillos,

se concentra en el que será el motivo central de *El señor de los anillos*:

> Un Anillo para gobernarlos a todos. Un Anillo para encontrarlos,
> Un Anillo para atraerlos a todos y atarlos en las tinieblas en la
> Tierra de Mordor donde se extienden las sombras.

Luego, presentará un mapa donde están todas las tierras que recorrerá el héroe, con sus valles y montañas, con sus ríos y riscos, desde la comarca de Frodo, Hobbiton, hasta las tierras del señor del mal: Mordor. A continuación resumirá en un prólogo el libro que nos contó cómo llegó el anillo a manos de Frodo, *El hobbit*; luego viene una nota que precisa los libros inventados y que Tolkien supuestamente consulta para construir la historia. Con estos *paratextos*, Tolkien intenta abrir una puerta para entrar en el mundo de su ficción; espera que entremos, creamos, y sin duda sus esfuerzos son recompensados por uno de los libros de ficción que más captura la atención de los lectores.

Hay otro caso que brevemente describo: el de la novela de Joseph Conrad, *Línea de sombra* (*The Shadow Line: A confesión*). El título ya nos presenta el tipo de voz y situación del texto: una confesión. (Desgraciadamente esto no suele traducirse). La obra, en su inicio, está repleta de *paratextos* sin los que perdería su riqueza. El primer epígrafe, "Dignos de mi eterno respeto", muestra ya la admiración del autor por los adolescentes que pasan la línea de sombra que los lleva vertiginosamente a la madurez; la nota del autor le sirve para negar cualquier lectura que ubique esta obra dentro de la "literatura sobrenatural"; la dedicatoria hecha a su hijo mayor, Borys Conrad, y con él a los jóvenes que enfrentaron el terrible destino de la Primera Guerra Mundial: "A Borys y a todos aquellos que como él han cruzado en su juventud temprana la línea de sombra de su generación, con cariño". En fin, sin estos *paratextos* el autor no podría decir lo que nos permite reconstruir con gran riqueza la situación pragmática en la que se escribió esta pequeña obra maestra. Por ejemplo, es aquí

donde podemos ver cómo el autor construye el interlocutor de la novela: los jóvenes que les toca abordar, en muy temprana edad, empresas que exigen gran valor, paciencia y madurez, quizá con el objetivo de ofrecerles tesón y aliciente.

En algunos casos, por lo cual creo que no se puede separar el *paratexto* del cuerpo del discurso de la ficción, es decir, que hay que considerarlos partes del cuerpo general de la obra, los epígrafes son el inicio de un argumento por la ilustración en el cual el cuento hace las veces de ésta. Como muestra Perelman (1997),[108] no son pocos los cuentos de Poe en que esto sucede. En tal caso, el *paratexto* y el texto de ficción son los dos elementos de un argumento retórico. De la misma manera, eliminan la diferencia entre texto y *paratexto*, las ocasiones en las que la primera línea de la obra –el íncipit– es un correlato que explica todo. Para pocos no era difícil asociar, en 1994, el título *La Virgen de los Sicarios* con la primera frase de la obra: "Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta". Del mismo modo, hay algo más allá del nombre y del *paratexto* que une entrañablemente el título de *Ficciones* con los 16 cuentos de este libro de Borges: se trata de una declaración sin ambages de que los textos son ficciones. Sin rodeos, el autor manifiesta el tipo de discurso, lo cual acrecienta, al titular, a una de las partes de este libro de cuentos, *Artificios*.

Cortázar, por su lado, heredero de Fernández, ha convertido los *paratextos* en *Rayuela* en verdaderas instrucciones de lectura. Ya no se trata sólo de dar una pista, declarar algo, sino de jugar a dirigir la lectura de la novela, precisamente en una novela donde se legitima más el derecho a picotear los libros, a empezarlos por donde el lector desee. Estamos, pues, ante un *paratexto* que apunta al centro de las decisiones que el lector puede tomar sobre la dirección de su lectura.

Cervantes estaba obligado a escribir una serie de *paratextos* que su época exigía, es decir, el *repertorio* del siglo XVII. Eran

[108] "Algunos escritores como Edgar Allan Poe y Villiers de L'Isle-Adam aprovecharon esta característica de la ilustración para dar credibilidad a sus cuentos fantásticos: comienzan a menudo sus narraciones con el enunciado de una regla que los acontecimientos que relatan presumiblemente van a ilustrar" (Perelman, 1997: 145-146).

normas extraliterarias, pero ineludibles, unas más que otras. Por ejemplo, era pertinente que hiciese una *Dedicatoria*. Más por él mismo que por la persona objeto de la dedicatoria. Eran hechas con el objeto de merecer el protectorado de una alta dignidad. Por ello, no eran, como hoy en día, dirigidas a los hijos, la mujer, los alumnos, la secretaria, sino a una autoridad aristocrática. La *Primera Parte* de *El Quijote* Cervantes se la dedicó al duque de Béjar, quien le retribuyó esto con nada. Cervantes, tratando de seguir al pie de la letra una tradición, y seguramente temeroso de su arte para hacer este tipo de textos, "fusiló" varias frases de una *Dedicatoria* de Fernando de Herrera (I: 49). La *Segunda Parte* se la dedicó al famoso conde de Lemus, quien trató a Don Miguel de la misma forma que el duque. En el fondo, señalan la búsqueda infructuosa de un mecenas por parte de Cervantes. Asimismo, elaboró los nunca menos significativos y sabrosos *Prólogos*. El de la *Primera Parte* está lleno de cuidado, de distintas estrategias que buscan escudarse las espaldas ante la crítica. Es un *Prólogo* en el cual el autor se hace una imagen del lector. Por ejemplo, lo califica de "desocupado", "carísimo" y "suave"; no lo considera un amigo que se entregue por amistad al libro sino un amigo por conquistar, es decir, por persuadir. Es un lector autónomo, moderno, que está autorizado por el autor para decir "de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres de ella" (I: 51). Al turno, habla de las penurias de la escritura, describe como pocos la situación en que, pluma en la oreja, papel en blanco, no sale nada. Pero esto no es gratuito. En este *Prólogo*, Cervantes –como dijimos en el *Ensayo XIV*– está haciendo un *Prólogo* irónico: está tratando de sustentar por qué no puede y no quiere cumplir con un montón de *paratextos* exigidos por la costumbre, por ejemplo, poemas introductorios, citas, anotaciones, acotaciones que muestran erudición. Cervantes no quiere hacer esto, le parecen normas triviales; hoy diríamos "abusos gratuitos de la paratextualidad". ¿Qué hace entonces? Se inventa la ficción de un amigo que llega y lo saca de dudas con una propuesta un poco descarada, pero, en el fondo,

denunciante de las tretas de los poetas que quieren pasar por sabios. Ante la manifestación del autor de que su libro carece "de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos" (I: 53), la recomendación que le hace el tal amigo es: "vos mesmo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda" (I: 54). Esto explica los poemas y sonetos que aparecen a continuación del *Prólogo*, en los que venerables héroes caballerescos saludan a los de *El Quijote*: Amadís a don Quijote, Oriana a Dulcinea, Babieca a Rocinante, etc. Además, en este *Prólogo* el autor cervantino manifiesta en tres ocasiones que el interés de este libro es "derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más" (I: 58). Este comentario será citado, continuado y reprochado por distintos personajes que parecen polemizar directamente con Cervantes. Por su lado, el *Prólogo* a la Segunda Parte de *El Quijote* hace del *paratexto* una línea continua entre las palabras del autor de la ficción y las del mismo Cervantes. Vale decir, los acerca de manera tal que Cervantes con su nombre y sus circunstancias, sobre todo adversas (cautiverio, plagio), hace más verosímil su ficción cuasicaballeresca. En el *Prólogo*, a la *Segunda Parte*, Cervantes se defiende de los ataques y, usando una literatura aleccionadora, intenta despachar al falso autor que es Avellaneda. También, como era su costumbre, promete, poco antes de morir, "el *Persiles*, que estoy acabando, y la segunda parte de *Galatea*" (II: 37). Evidentemente, cumplió con la primera, y, como siempre, falló con la promesa de la segunda parte de su única novela pastoril.

A todo esto, habría que agregar la pericia de Cervantes para involucrar y volver solidarios los *paratextos* con el texto de la novela. Un caso de *paratexto* incluido en la obra consiste en las palabras del autor, en tanto editor, al final del capítulo VIII de la *Primera Parte*, cuando se le acaban los textos para consultar y seguir contando la aventura de Don Quijote con el vizcaíno:

> Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito, destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de las mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (I.8: 137-138).

Un aspecto señalado por Martín de Riquer, en un análisis estilístico, es la titulación cervantina. El nivel de intervención paratextual aumenta con los títulos que el autor asigna a los capítulos de *El Quijote*. Cervantes incrementa irónicamente la valoración de las aventuras que pone en mano –o en boca– de sus narradores. Al terrible auto de fe en que se quema la biblioteca de Alonso lo llama "del donoso y grande escrutinio". A la ridícula aventura con los molinos de viento la califica de "la espantable y jamás imaginada aventura", porque cómo era posible tal alteración de la realidad. A la aventura con el vizcaíno la llama "la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron", con lo que hace el fingimiento de ser un maravillado autor caballaresco ante torpes peleas y héroes tontos. De tal manera realiza con la ironía una doble intervención. Al fingir decir lo que no dice, dice burlescamente lo que dicen los autores que lo precedieron en contar ficciones (recomendamos ver nuestro *Anexo I*). En la *Segunda Parte*, los títulos adquieren un intento de guiar sabrosamente la lectura. A veces dice lo obvio: Capítulo IX, *Donde se cuenta lo que en él se verá*. Otras, el autor cervantino califica negativamente lo que tiene un mayor valor, como en el Capítulo XXIV, *Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia*. Otras, Cervantes redacta una generalización con la cual le sale al paso a tan excesiva titulación; ejemplo, el Capítulo XXXI, *Que trata de*

muchas y grandes cosas. Otras, escribe simplemente una nota tautológica, como en el capítulo LXX, *Que sigue al de sesenta y nueve* [...] Y hay ocasiones en que recuerda la situación comunicativa, con palabras de un alcance acaso conativo: Capítulo LXVI, *Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer*; etc.

No es difícil colegir que estoy intentado argumentar que hay autores donde la importancia del paratexto está a la misma altura que la del texto de la obra de ficción. Es oportuno precisar que esto se da sobre todo en la *tradición metafictiva*. De manera acelerada, jugando al mayor desenfado, en autores como Sterne, Diderot; y de manera más desenfrenada en Cortázar y, sobre todo, Macedonio Fernández; y con un uso más medido, en Cervantes y Borges. Cervantes tiene claro que el mundo de ficción no puede ser absorbido por los paratextos, so pena de convertir la obra, como en Macedonio Fernández, en un proyecto de obra que oscila entre diversos inicios, borradores, apuntes, apuntes al apunte, prólogo al prólogo del prólogo, etc.

En cambio la *tradición trascendental* usa los *paratextos*, en términos generales, para construir el pacto ficcional, para producir sin mayores dilaciones la entrada y pasar a la ficción misma. El *paratexto*, tal y como lo describe Genette, es una virtud de este tipo de autores. Son estos los que, por ejemplo, no permiten mayores zozobras entre mundo ficcional y lector; por ejemplo, no suelen abusar de experimentalismos con respecto al contexto de la narración: de ser preciso, en el grado más puro, usan un narrador omnisciente, un dios, y de ser más relajados o innovadores, como Faulkner, usan varios narradores, pero pronto nos dan la clave para identificarlos, como se esfuerza Faulkner en una obra innovadora en la *tradición trascendental*: *El sonido y la furia*. En esta obra, los *paratextos* no son un divertimento sino el documento más indispensable –su clarificante epílogo fue sugerido por el editor– para entrar en el mundo de Faulkner. Por tanto, los *trascendentales* hacen un uso serio de la paratextualidad, mientras los *metafictivos* hacen un uso cómico y hasta grotesco. Por esto, mientras los *trascen-*

dentales tratan de establecer rápidamente el pacto ficcional que le imponga al lector el Mundo Secundario, los *metaficticos* no dudan en establecer dicho pacto y, a continuación, jugar a detenerlo; lo cual hacen, no excesivamente, autores económicos como Cervantes y, muchas veces, autores desbordados como Diderot y Fernández. Empero, en el fondo, tanto los *metaficticos* económicos como los desbordados, quieren prácticamente que el pacto sea el producto de una continua negociación.

Sigamos con Cervantes. Lo hemos caracterizado de *metaficticos*, pero, al turno, de económico y equilibrado. Con esto pretendo decir que aunque hace un uso cómico de lo *paratextual*, hasta el punto de que texto y paratexto se mezclan, es un autor que está interesado en que no se diluya el mundo de ficción que representa. Los atrevimientos de Sterne son lejanos a Cervantes, aunque quizá se inspiren en éste. Los paratextos cervantinos quieren burlarse de la paratextualidad impuesta por el **SC** y el *repertorio* de su tiempo y, por tanto, usarla de un modo más pertinente. Como ya dijimos en el *Ensayo XIV*, para qué diablos agregar poemas de autoridades si, a las claras, es el autor quien escribe estos supuestos poemas; para qué, si la autoridad es el mismo escritor... Igualmente, para qué declarar que la obra es historia, como los autores caballerescos, si estas obras son de ficción, son obras de verosimilitud. Me parece que Cervantes se hace estas preguntas, y su respuesta es una obra que usa la paratextualidad para "aterrizar al lector" acostumbrado a perderse en el mundo de ficción. Aquella está en consonancia, con un héroe que cree ridículamente en la verdad de las ficciones caballerescas. Cervantes quiere sin duda un lector alerta, un lector que surge en el contexto de un siglo en que se desarrolla el telescopio y se dan los descubrimientos astronómicos de Galileo; en el que aparecerá *El discurso del método*, con la duda implacable de Descartes; un siglo en el que Pascal inventa la máquina de calcular, Huygens descubre los anillos de Saturno, Niels Stensen (Steno) funda la geología, Malpighi descubre la circulación capilar, Halley predice con exactitud el regreso del cometa que lleva por nombre su apellido y Hevelius diseña y construye el

observatorio más grande de Europa en el siglo XVII, etc. Un autor que funda al lector moderno, esto es, un lector que está en disponibilidad de exigirle a las ficciones que manifiesten sus límites:

> El lector moderno puede sentir a veces que las continuas repeticiones de Cervantes sobre el tema de la verdad y la ficción llegan al borde de lo excéntrico [...] Pero incluso teniendo en cuenta lo que en la preocupación de Cervantes era peculiarmente suyo, el problema debe ser considerado dentro del contexto ideológico del siglo XVI y en relación con el del siglo XVII. La completa indiferencia con que se consideraba si se estaba tratando de hechos reales o de fábulas era supervivencia de una antigua manera de pensar que comenzaba a resultar intolerable en la época en que él escribía; y Cervantes no estaba preparado, como los escritores posteriores iban a estarlo, para aceptar que debía recaer totalmente en el lector la responsabilidad por el uso que este hiciera de su capacidad de discriminación (Riley, 1966: 280-281).

¿Acaso entonces Cervantes declara demasiado? ¿Dice acaso lo que no hace? ¿Es un *metafictivo* con los ojos entregados a la *tradición trascendental*, como lo muestra su última novela, el *Persiles*, menos prolija en juegos metafictivos? Esto es lo que quiero defender: *Cervantes es un autor metafictivo que añora los procedimientos trascendentales, cuando estos están regidos por el evaluador de verosimilitud*. Una consecuencia es que los paratextos se vuelven irónicos. Lo cual requiere de un pacto ficcional especial, de una cuidadosa invitación al lector; de un pacto que no duda en aplicar las técnicas de Searle de la ficción-simulación y, sobre todo, el planteamiento de Genette de que la ficción literaria surge cuando esta se declara como tal.

Ahora bien, afirmo que, entre otras, son tres las actitudes del autor de ficción que le permiten al lector un mínimo de tres libertades. Según una libertad, sólo puede tratar de leer las intenciones del autor, que claramente en Cervantes es hacer una ficción verdadera, verosímil, que se burla de las ficciones caballerescas inverosímiles, sin perder de todo el *ideal trascenden-*

tal. Según otra, concebir al lector en su derecho de seguir sólo sus propias intenciones e inquietudes, sin preocuparse de que el texto tenga un plan para él o que el mismo texto sea un plan; este lector bien puede hacer con el texto lo que quiere, y sus resultados quedarán en manos de su genio, si lo tiene, o del ridículo público.[109] Y según otra libertad, el autor anhela que pueda darse un momento ideal y maravilloso donde autor y lector participen de un encuentro donde cohabiten sus intencionalidades: un punto de co-intencionalidad donde el autor propone, espera respuestas del lector, y el lector entra en diálogo con sus propias intenciones, por ejemplo, de buscar cuentos sabrosos pero bien contados, cuentos que, para llamar la atención, no pretendan pasar por la verdad histórica tal cual, y sí le apuesten a la verdad de lo posible y aceptable. Como se observa, es mi deseo ubicar a Cervantes en este tercer esfuerzo en el que el autor anhela el ideal pacto ficcional, en el cual se dé el encuentro de co-intecionalidades del autor y el lector.

Cervantes, por un lado, manifiesta abiertamente cómo se debe leer su novela, qué importancia se le debe dar con respecto a la tradición caballeresca. Igualmente, como se vio en el *Ensayo XI*, realiza tal mezcla de géneros que altera tanto la tradición poética, la pastoril, la picaresca, la morisca, que abrió inauditamente el **SC** de su tiempo; de la misma forma representa con burla la alta credulidad de un lector con respecto a ficciones increíbles. En síntesis, realiza tal conjunto de novedades que se ve necesitado, incluso, a no renunciar al autor comentador que evalúa su mundo de ficción. Esta conservación lo lleva a cambiar el estatuto paratextual de la ficción: porque no sólo abre la puerta del pacto ficcional sino que lo convierte en un elemento

[109] Este tipo de lector podría hacer con el texto lo que le venga en gana; pero no estamos pensando tanto en quien utiliza el libro para delirar o como un pretexto para decir otras cosas, como en el lector a quien lo guía un interés específico, y lee un libro bajo este interés. Es el caso de quien lee, por ejemplo, cómo son las comidas en *El Quijote*, sin preguntarse qué significan éstas en dicho texto. De este lector se burló Estanislao Zuleta (1985), a propósito del intento de una crítica sociológica de dar cuenta de la estructura de la sociedad medieval en *El castillo* de Kafka. Recuerdo que Zuleta afirmaba que era muy cómico imaginar los condados medievales con la comarca castellana de Kafka: con teléfonos.

primordial de la obra. En tal camino, Cervantes oscila entre el intento denodado de lograr el sometimiento del lector al mundo de ficción y el de alertarlo, divertidamente, de que lo que lee es ficción. Para alertar, realiza los cortes metaficticos, para continuar produce una pareja sin igual entre las parejas literarias: la sabrosa compañía de Don Quijote y Sancho. Y con todo esto espera, como vimos en *Ensayo XI*, un lector más persuadido que alelado en y con el Mundo Secundario.

¿A qué se vio obligado Cervantes? A tener que intervenir como autor, a convertir al autor en un personaje más del libro, y para hacer más dramática la cuestión, lo introdujo con otros autores que se pelean entre sí, se buscan y apoyan entre sí. Fue entonces cuando la voz autorial no pudo desprenderse del uso persuasivo de los paratextos. Y para esto se vio en la necesidad de intervenir como autor, utilizando el poder de una declaración.

Cervantes temía a estas intervenciones: las acepta, seguramente, si eran cómicas, o avisos necesarios para que el lector estuviese alerta de que leía ficción: pero las temía, tal y como lo prueba los comentarios que hace dos veces (en el capítulo 3 y en el 71 de la *Segunda Parte*) del pintor de Orbaneja:

> [...] Es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda; que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: "lo que saliere"; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: "Este es gallo", porque no pensasen que era zorra. Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido; que pintó o escribió lo que saliere: o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban; y preguntándole uno que qué quería decir *Deun de Deo*, respondía "Dé donde diere" (II.71: 574-575).

Cervantes –como Tolkien– no estaba dispuesto a la intervención metaficticva de orden correctivo. Quería que dicha intervención fuese necesaria. Necesaria para el humor de la obra; necesaria para producir un lector avisado y más cuidadoso. Detestaba

que se pintara X y se dijera "este es X"; igualmente que se hiciese Z y se dijese "que se hacía no Z (-Z)". Y fue sobre todo para prevenir esta segunda circunstancia, consistente en que lo que se está haciendo se presenta como si fuese otra cosa, que tomó la senda de ser un novelista cómico, desengañado y desengañador, pero que muestra sus instrumentos y artificios. Por esto decidió declarar, no sólo para resaltar lo que puede realizar, con el poder de la verosimilitud, la magia del novelista, sino para dejar en claro en qué consiste el juego de su discurso de ficción literaria.

Y a pesar de lo anterior ¿por qué tanta declaración cervantina? Sin duda, primero, por seguir una costumbre, pero seguirla con irónica gracia y también con sinceridad juguetona. Segundo, porque le gustó y creyó que a sus lectores también les gustaría este paso irónico sobre el trayecto de las **SC** del siglo XVI. Tercero, para tomar distancia de la inverosimilitud y del exceso de la tradición trascendental caballeresca. Cuarto, ya lo dijimos, la *tradición metaficticva* goza haciendo que el objeto de la ficción no sólo sea el Mundo Secundario sino la ficción misma. Por ello, Cervantes la comenta, precisa, evalúa y la declara. Quizá esto nos lo explique la caracterización del tipo de declaración que anhela el pacto ficcional cervantino.

Una aclaración fundamental es necesaria. Hemos hablado con Genette de que el acto de ficción es un cierto tipo de acto declaratorio, por lo que debemos precisar en qué consiste esta declaración. Se trata, pues, según Searle, de presentar *el objeto*, *la dirección de ajuste* y *la condición de sinceridad* de las declaraciones. Como se sabe, Austin presentó en la *Conferencia XII* de *Cómo hacer cosas con palabras* una clasificación de los verbos según la "función de sus fuerzas ilocucionarias" (1990: 198). Los clasificó en judicativos, ejercitativos, compromisorios, comportativos y expositivos. Un resumen de esta clasificación la ofrece el mismo Austin:

> [...] podemos decir que usar el judicativo es enjuiciar; usar el ejercitativo, es ejercer una influencia o una potestad; usar el

> compromisario, es asumir una obligación o declarar una intención; usar el comportativo es adoptar una actitud, y usar el expositivo es clarificar razones, argumentos y comunicaciones" (211).

En *Una taxonomía de los actos ilocucionarios* de 1971 y mejorada luego en 1975, Searle hizo una crítica a la clasificación de Austin y propuso otra, a su parecer, más sensata. Entre otras cosas, Searle critica las siguientes deficiencias en la clasificación de Austin: 1) hacer más una taxonomía de verbos que de actos ilocucionarios; 2) clasificar verbos que no son ilocucionarios (como "intentar" y "proponerse algo"); 3) carecer de claridad en los principios de la taxonomía, por lo que se dan los siguientes casos: 4) superponer una categoría con otra; 5) incluir en una misma categoría verbos diferentes; y, finalmente, 6) afinar la taxonomía en función de los actos ilucucionarios, porque "no todos los verbos incluidos en las listas dentro de las clases satisfacen realmente las definiciones dadas" (1991: 459).

Para su taxonomía, Searle resaltó tres dimensiones e hizo una negación. Negó que a todo acto lingüístico correspondiese una institución extralingüística, con lo que afirmó que sólo unos actos, como las declaraciones, requieren de tales instituciones. Las tres dimensiones son: el objeto del acto, la dirección de ajuste y la condición de sinceridad. En primer lugar, "llamaré –declara Searle– al objeto o propósito de un tipo de ilocución su *objeto ilocucionario*. El objeto ilocucionario es parte de, pero no lo mismo que, la fuerza ilocucionaria" (p. 451). En segundo lugar, "algunas ilocuciones tienen como parte de su objeto ilocucionario el lograr que las palabras (más estrictamente, su contenido proposicional) encajen con el mundo, otras el lograr que el mundo encaje con las palabras" (p. 451). Y, en tercer lugar, "el estado psicológico expresado en la realización del acto ilocucionario es la condición de sinceridad del acto" (p. 452).

La taxonomía de Searle presenta las siguientes cinco categorías: aseverativos, directivos, conmisivos, expresivos, declaraciones. 1) Los *aseverativos* tienen por objeto o propósito comprometer al hablante H con la verdad de la proposición expresa-

da, y "la dirección de ajuste es palabras-a-el-mundo y el estado psicológico expresado es creencia (de que p)" (p. 460); coinciden con los expositivos y veredictivos de Austin; por ejemplo, afirmar, negar, subrayar, ilustrar, describir, clasificar, caracterizar, etc. 2) Los *directivos* tienen por propósito el intento de H de que el oyente O haga algo, "la dirección de ajuste es mundo-a-palabras y la condición de sinceridad es desear (o querer o aspirar)" (p. 461); la proposición dice que O llevará a cabo una acción futura; corresponde a los ejercitativos y comportativos de Austin; por ejemplo, ordenar, mandar, pedir, preguntar, interrogar, suplicar, rogar, invitar, etc. 3) Los *conmisivos* tienen por objeto comprometer a H con un tipo de acción futura, "la dirección de ajuste es mundo-a-palabras y la condición de sinceridad es intención. El contenido proposicional es siempre que el hablante H realice alguna acción futura" (p. 461); corresponden en gran medida a los conmisivos de Austin; por ejemplo, prometer, jurar, pactar, contratar, "empeñar la palabra", "hacer votos", "abrazar una causa", etc. 4) Los *expresivos* tienen por objeto "expresar el estado psicológico especificado en la condición de sinceridad sobre el estado de cosas especificado en el contenido proposicional" (p. 462); como hacen referencia al mundo interior psicológico, no tienen propiamente hablando dirección de ajuste, la cual es nula (O); mejor dicho, son actos que presuponen el ajuste (p. 464); corresponden, en parte, a los comportativos de Austin; por ejemplo, felicitar, agradecer, congratularse, deplorar, disculparse, "dar la bienvenida" o "dar el pésame", etc. 5) Las *declaraciones* son actos que exigen, para ser exitosas, de una institución extralingüística en la que el H y el O tienen una posición especial. El propósito de las declaraciones es como dice Searle, "por así decirlo", hacer diciendo (p. 463); tienen por objeto "que la realización con éxito de uno de sus miembros da lugar a la correspondencia entre contenido proposicional y la realidad. La realización con éxito garantiza que el contenido proposicional corresponde al mundo: si realizo con éxito el acto de nombrarte presidente, entonces eres presidente" (p. 463).

Las declaraciones hacen mundo, si se me permite; si son exitosas, hacen lo que dicen. Si alguien es presidente de un estado, puede declarar la guerra a otro estado en nombre del suyo. Su propósito es hacer lo declarado con la emisión de la declaración. "La dirección de ajuste es tanto palabras-a-mundo como mundo-a-palabras a causa del carácter peculiar de las declaraciones; no hay condición de sinceridad" (p. 465).

El acto de declarar presenta al menos dos excepciones y –así no lo quisiese Searle en una *taxonomía* más definitiva que la de Austin– una superposición con otra clase de actos ilocucionarios.[110] Una excepción consiste en "aquellas declaraciones que conciernen al lenguaje mismo, como por ejemplo cuando se dice «defino, abrevio, nombro, llamo o estipulo»" (p. 465). Estas declaraciones, relativas al lenguaje, no requieren de institución extralingüística alguna. Hay artistas que en sus manifiestos, por el arte del lenguaje, declaran que van a dar fin a todo el arte pasado, cosa que sólo hacen en contadas ocasiones. Una segunda excepción tiene que ver con la declaración que "concierne a lo sobrenatural", como "cuando dios dice «hágase la luz»" (p. 465). Son declaraciones que simulan las declaraciones: declaraciones de la ficción literaria o mítica.

Ahora bien, a pesar de cuidarse de las superposiciones entre una clase y otra, Searle observa que las declaraciones se superponen a los representativos. Se trata de las *declaraciones aseverativas* (*assertive declarations*). ¿Por qué razón se dan? Searle dice:

> Algunas instituciones requieren afirmaciones representativas que son proferidas con la fuerza de declaraciones para que la disputa sobre la verdad de la afirmación pueda llegar a un fin alguna vez y los siguientes pasos institucionales que descansan en el establecimiento de la solución fáctica puedan proceder:

[110] No hay duda que las declaraciones son un problema muy complejo del lenguaje que amerita muchos más estudios y análisis que los que presento aquí. En lo que sigue me limito a reseñar a Searle y a plantear intuitivamente tres tipos de declaraciones, en función del interés persuasivo que tiene la declaratoria de ficción de Cervantes en *El Quijote*.

> el prisionero es liberado o enviado a la cárcel, y el penalti se tira. A los miembros de esta clase podemos denominarlos "declaraciones representativas". A diferencia de las otras representaciones comparten con los representativos una condición de sinceridad. El juez, el jurado y árbitro pueden, lógicamente hablando, mentir, pero la persona que declara la guerra o te nombra no puede mentir en la realización de su acto ilocucionario (1991: 466).

Por tanto, el objeto de las *declaraciones aseverativas* consiste en "emitir un afirmativo con la fuerza de una declaración" p. (466). Aquellas tienen tanto la dirección de ajuste palabras-al-mundo, que es la dirección asertiva, como la dirección mundo-a-palabras, que es la dirección declarativa; además, el estado psicológico que requieren es el de la creencia.

En conclusión, Searle nos ofrece tres tipos de declaraciones: las declaraciones a secas, que son los casos más puros; las que conciernen al lenguaje, que son declaraciones que dependen del autor y su discurso; y las aseverativas, que son un caso híbrido. Las primeras tienen ambas direcciones de ajuste y es nula (O) la condición de sinceridad. Las segundas son como las anteriores, pero su éxito no se debe a una institución extralingüística sino, en cierta forma, agrego aquí, a la lógica del discurso, a la argumentación del autor, es decir, a su "capacidad" persuasiva; con lo cual un autor encuentra autoridad para hacer una definición, para abreviar, para nombrar de una manera –como hace Searle al declarar que va a llamar aseverativos a la primera clase de actos ilocucionarios de su taxonomía o, sencillamente, como hago en este *Ensayo XV*, cuando declaro que llamaré *tradición trascendental* a los escritores que se toman en serio el mundo de la ficción–. El tercer tipo de declaración son actos aseverativos hechos con la fuerza de una declaración, con doble ajuste de las palabras al mundo, es decir, aseverativo, y con otro ajuste del mundo a las palabras, es decir, declarativo. Las declaraciones aseverativas requieren de la creencia del hablante o declarante.

Por mi lado, he imaginado al menos tres tipos de declaraciones. Puede haber más, o menos, no lo sé. De todas mane-

ras ni Searle está vacunado ante el hecho de que nos salte en el aire más de un tipo de declaración. Pero aceptadme estas tres: 1) la declaración oficial, 2) la declaración –manifestación y 3) la declaración persuasiva. A continuación las presentaré y las relacionaré con las tres de Searle. Pero antes, no perdiendo el rumbo de este ensayo, debo decir que aunque considero que los ficcionadores realizan la segunda y la tercera, es mi parecer que Cervantes se inclinó por la tercera, la persuasiva, sin negarse a usar la segunda, la manifestativa. Veamos:

La declaración oficial pertenece claramente a los actos que buscan "ejercer una influencia o una potestad" (Austin, 1990: 211); pero sobre todo corresponde a la categoría que Searle llama declaraciones aseverativas. Se trata de una proferencia que exige que quien la profiere sea una autoridad legalmente, o razonablemente, constituida; requiere pues de una institución extralingüística. Tiene que ver con las declaraciones que están al borde de ser una proferencia judicativa, un fallo. Por ejemplo, "declaro que tal es culpable", pero también "se declara ganador del concurso de cuento a...", o "el gobierno declaró el cuatro por mil". Por supuesto, lo que se declara de esta forma no deja contentos a todos aquellos sobre los que influye, sólo a una parte de los afectados. Declarar ganador a X, en un concurso, sólo deja feliz al ganador y quizá a los suyos. Declarar culpable a un acusado, deja a este triste y feliz a los acusadores. Pero estas declaraciones deben manejar cierto grado de sensatez para no deslegitimarse o deslegitimar a quien las profiere. Si una declaración oficial, como "declaro la guerra a un país vecino", afecta a la mayoría, y no se ven con claridad sus conveniencias, aumentará el desprestigio del declarante y el desacierto de tal declaratoria de guerra. De todas maneras es claro que una declaración de este tipo no le gusta a una parte de aquellos a quienes afecta, por lo que precisamente sólo puede tener lugar si se profiere bajo la decisión de una potestad. No se puede declarar que todos durmamos, pero sí, durante el estado de excepción, que todos nos vayamos a la camita a las siete de la noche. Creo que la estructura del acto de declarar oficialmente

implica las siguientes condiciones: [] **1) Condición preliminar**. Es necesario que entre O (orador) y A (auditorio) haya una comunidad política efectiva, lo que exige un lenguaje común, unos acuerdos sociales mínimos (unos estatutos, un reglamento o una constitución política), por los cuales ambos pertenecen a un mismo conglomerado donde O ha obtenido legítimamente la autoridad sobre A. [] **2) Condición de contenido proposicional**. Cuando O dice "Declaro que p", expresa la proposición p al emitir la declaración D. Además: al expresar p, O predica un acto de inmediata obligatoriedad para A. [] **3) Condiciones preparatorias**. O profiere la declaración D; porque O cree que la p de D es necesaria (ya sea para el bienestar económico, si se trata de la declaratoria de un impuesto; o para el cumplimiento de la justicia, si es una declaración de inocencia o culpabilidad; o de la calidad literaria, si se trata de la declaración del ganador de un concurso literario). O cree que A no aceptaría p a que obliga la D, por lo que precisamente se ve en la necesidad de declararla. [] **4) Condición de sinceridad**. Para que la declaración no quede "vacía", el declarante debe creer en que D es necesaria y que hay razones suficientes para declarar D.[111] [] **5)**

[111] Al asimilar mis declaraciones oficiales a las aseverativas, se observa, por tanto, que no es nula su condición de sinceridad. Comparto en principio que es vacía la condición de sinceridad de las declaraciones de los jueces, jurados y árbitros. Searle dice: "el juez, jurado y árbitro pueden, lógicamente hablando, mentir, pero la persona que declara la guerra o te nombra no puede mentir en la realización de su acto ilocucionario" (466). Pues bien un árbitro puede pitar un penalti inexistente porque cree que se hizo la falta o porque le parece que, por ejemplo, debe castigar los ánimos de un jugador exaltado o porque está comprado por una de las partes. De la misma forma, así como un juez puede declarar un veredicto en el que no cree, un árbitro puede pitar un penalti en el que no cree. Y según la FIFA es penalti, inalterablemente, hasta donde sé. Pero he ahí que un árbitro que cometa un mínimo de no sé cuantas veces este error, será sin duda retirado del rentado del caso. Es decir, será sancionado por la institución extralingüística. No obstante, presento aquí esta inquietud, algo debe pasar, por estado psicológico, quizá distinto a la sinceridad, algo como la certeza, para que se juzguen las cosas de un modo determinado. Algo debe haber, más allá de la sinceridad, para que un juez, no obstante sepa que no hay penalti, lo pite. ¿Qué es? Que su declaración con nula condición de sinceridad se puede convertir pronto en una declaración aseverativa. El mismo Searle dice que "en ciertas situaciones institucionales no solamente averiguamos los hechos sino que necesitamos una autoridad para asentar una decisión en cuanto a cuáles son los hechos después que se ha llevado a cabo el procedimiento de encontrarlos. La argumentación debe llegar eventualmente a un fin y dar por resultado una decisión y es por esto por lo que tenemos jueces y árbitros. Tanto el juez como el árbitro realizan

Condición esencial. O cree que la declaración de D coloca a todo el conglomerado social, es decir, tanto a O como a A, en la obligación de cumplir desde el momento en que señale D, su mandato. En cierta forma se trata de una orden que no permite, a quien se le ordena, amplias posibilidades para que se tome libertades al respecto. Es una orden que tiene el sello de un mandato institucional, y por lo tanto penaliza su no-cumplimiento, ya con el peso de la ley, ya con el peso de las sanciones sociales del ridículo.[112]

El segundo tipo de declaración es la declaración-manifestación. Se parece a la anterior en tanto usamos la palabra "declaración" para denominarla. Y es que, en el fondo, siguiendo a Searle, se trata también de un tipo de declaración aseverativa, que quizá incluya otros objetos ilocucionarios como desaprobar o aprobar algo, o solicitar un rumbo determinado de las cosas sobre las que se manifiesta. Me refiero en este caso –si me siguen permitiendo esta tipología– a aquellos casos en que una persona hace una declaración en la que deja públicamente sentada una posición. Es el caso que se da cuando un grupo de intelectuales (poetas, científicos y hasta burócratas de la cultura) manifiesta algo en un congreso, a propósito de un congreso, o por internet. Se presenta cuando un grupo de estas características (aunque también puede ser un grupo de políticos respetables) firma una protesta,[113] una manifestación, una solicitud, pero, sobre todo,

---

afirmaciones fácticas: «penalti» o «culpable». Tales afirmaciones son evaluables claramente en la dimensión de ajuste palabras-a-mundo. Pero, al mismo tiempo, ambas tienen la fuerza de declaraciones. Si el árbitro te pita un penalti (y sostiene lo dicho después de la apelación), entonces para los propósitos del fútbol tú has cometido un penalti, sin tener en cuenta los hechos del caso y si el juez te declara culpable (después de la apelación) entonces para los propósitos legales eres culpable" (1991: 465-466). *Por tanto, la declaración en tanto categoría quinta de la taxonomía de Searle, con su condición de sinceridad nula, pronta a volverse una declaración aseverativa, es un caso ideal y puro. En el fondo, nos encontramos cotidianamente con declaraciones oficiales como las que señalo, es decir, declaraciones aseverativas.*

[112] Si alguien no acepta la declaratoria mediante la cual X gana un concurso literario, le queda la opción de criticar la legitimidad del jurado, su prestancia o sus competencias. De todas maneras, esto puede ser ridículo, pues para ¿qué diablos concursó?

[113] "Unos pocos verbos señalan más de un objeto ilocucionario; por ejemplo una *protesta* incluye tanto una expresión de desaprobación como una petición de cambio" (Searle, 1991: 475)..

firman una declaración mediante un manifiesto. Creemos que pueden estar intentando persuadir, pero la declaración con esta finalidad la dejo para el tercer tipo de declaración. En el segundo tipo visto, simplemente se intenta dejar expuesto qué se piensa sobre tal cosa, relevante en el momento, ya para polemizar, ya para aclarar las cosas, pero ante todo para que se sepa cuál es la idea al respecto del o los manifestantes. Este tipo de declaraciones se parece pues a la acepción que María Moliner da entre otras para "manifestar", según la cual significa "decir o expresar algo con cierta solemnidad o formalidad para que se sepa: «el ministro manifestó a los periodistas...» «Los periodistas manifestaron su sentimiento por...»". Es mi parecer que el acto de declarar-manifestar guarda las siguientes condiciones: [] **1) Condición preliminar**. Es necesario que entre O (orador) y A (auditorio) haya una comunidad política e intelectual efectiva, lo que exige un lenguaje común, unos acuerdos sociales mínimos (unas creencias, opiniones comunes sobre la ética, la política, el arte y la ciencia, etc.), pero sobre todo una autoridad relativa respecto al caso sobre el cual O declara y manifiesta, sea por su prestancia general o por su competencia relativa al caso. Ambos pertenecen a un mismo conglomerado donde O ha obtenido legítimamente la autoridad sobre A, pero una autoridad de corte más intelectual y moral que jerárquica. [] **2) Condición de contenido proposicional**. Cuando O "manifiesta públicamente p", expresa la proposición p, al emitir la manifestación M. Además: al expresar p O predica ante A que tiene una determinada posición ante un caso determinado (situación, hechos, conflicto, etc.). [] **3) Condiciones preparatorias**. O profiere la manifestación M, porque O cree que la p de M es necesaria (ya sea porque clarifica, ya porque ayuda, ya porque su palabra es un buen argumento de autoridad para A). M debería ser como una "incomodidad", un "aviso", una "alarma" para A. O cree que A no aceptaría p en condiciones normales, por lo que se ve urgido de manifestar públicamente p en M. [] **4) Condición de sinceridad**. Para que la declaración no quede "vacía" (O), el manifestante debe creer en que M es necesaria y

que hay razones suficientes para declarar M. [] **5) Condición esencial.** O cree que la manifestación de M ante A, que A conozca su posición, obliga y compromete a O a las consecuencias de dicha manifestación. Además, de manera lateral, coloca a A en posición de hacerle al respecto exigencias a O. Vale decir, cuando un intelectual manifiesta públicamente su rechazo ante la pena de muerte, es muy posible que se está comprometiendo en realizar algunas acciones mínimas en contra de la pena de muerte. En gran medida, creo, hay quienes conjugan tanto la manifestación y la declaración persuasiva, sólo que se trata de una compleja estrategia donde la manifestación es la primera etapa y la declaración persuasiva es la segunda.

El tercer tipo de declaración va más allá de sentar posición; evidentemente, con ella O intenta persuadir de algo al A. Es mi parecer que esta declaración tiene que ver con exponer o clarificar "razones, argumentos o comunicaciones (Austin, 1990: 211); y más allá, tiene que ver en gran medida con una *declaración que se superpone a miembros de la clase de los directivos y que, además, se presenta dentro de la lógica de las declaraciones que conciernen al lenguaje*. Se observa, por ejemplo, cuando el grupo de intelectuales no sólo exponen su posición sino que argumentan en favor o en contra de un tema determinado. Así, la declaración de los intelectuales enviada a la cámara y al senado norteamericano, en mitad del público periplo sexual del presidente Clinton, firmada entre otros por Carlos Fuentes y García Márquez, no sólo sentaba su posición ante la intromisión de la derecha moralista en la vida privada de un ciudadano, sino que intentaba persuadir al poder legislativo de que no fuese a votar a favor de la renuncia del presidente, por problemas que eran del exclusivo interés de la familia del presidente. Igualmente, la declaración de amor, es un acto persuasivo. No veo por qué declararle el amor a una mujer sólo para que se entere, aunque puedo suponer un tímido que, en una estrategia por etapas, primero manifiesta y luego declara, con el deseo de obtener una respuesta agradable de su objeto de amor. Las condiciones de la declaración persuasiva son, por tanto, seme-

jantes a las del acto de argumentar, pues la fuerza ilocutiva de la declaración nítidamente persuasiva es la de argumentar. Dichas condiciones están expuestas claramente por el profesor Gómez (1991: 70-75). Con algunas especificaciones relativas a que, en la declaración persuasiva, el declarante es parte sustancial de la argumentación: hace también parte del auditorio. Vale decir, no es lo mismo argumentar para que una señora no le pegue a sus hijos porque es cristiana, así el argumentador sea un ateo que busca la persuasión colocando como parte de la argumentación a la misma persona que declara. Se trata, en consecuencia, de un caso especial de argumentación, porque aunque quien argumenta no está obligado a cumplir necesariamente la condición de sinceridad, con su declaración, en este caso, o subcaso, expresa que sí la comparte. Veamos las condiciones de la declaración persuasiva, lo que nos obliga en gran medida a plagiar al profesor Gómez: [] **1) Condición preliminar**. "Es necesario que entre O (orador) y A (auditorio) haya una comunidad espiritual efectiva, lo que exige un lenguaje común, unos acuerdos e intereses sociales mínimos; apreciar el acuerdo de parte del interlocutor y cierta modestia de parte del orador o locutor" (1991: 71). Igualmente urge que la declaración sea entendida como persuasiva y no como un acto oficial o una manifestación; esto debe estar en el principio, quizá por la forma como se haga la declaración: por el uso del lenguaje. El que declara oficialmente una cosa, sabe que sólo son la legalidad de su potestad y la sensatez de la medida las que lo respaldan; a la larga, el que manifiesta sencillamente quiere dejar en claro su particular posición y quizá que se compromete en ello. En cambio, quien declara persuasivamente quiere la anuencia del Interlocutor, público o auditorio, porque en gran medida él hace parte de éste. [] **2) Condición de contenido proposicional**. Cuando –continúa el profesor Gómez– O dice "argumento a favor de p a partir de q", expresa las preposiciones p (tesis que busca que A acepte) y q (el fundamento de p). En nuestro caso, el mismo acto de la declaración pública, con su solemnidad, con su manera de dirigirse a A, con unas palabras que no se dirían en cualquier circunstan-

cia, es parte del fundamento con que O aspira persuadir a A de p. [] **3) Condiciones preparatorias**. En esencia: "O propone la tesis p a A, O propone p a A con base en q y O cree que A acepta q y que si acepta q aceptará p" (Gómez, 1991: 71). Pero hay algo más. La declaración misma es parte esencial con la cual O fundamenta, junto a q, que A acepte p. Por tanto, en una argumentación corriente, q es el fundamento para que A sea persuadido; mientras en una declaración persuasiva, la misma declaración se suma al conjunto de los fundamentos, y es tan importante como q. Una declaración de amor puede persuadir con base en diversos "q", "tengo la estatura de tu gusto", "tengo el bolsillo amplio", "creo en Dios como usted", pero sobre todo apoya la persuasión el declarar, porque la declaración suma a q el riesgo de ser el declarante un elemento primordial de p.[114] [] **4) Condición de sinceridad**. Perfectamente puede argumentar "O a favor de p a partir de q aunque O no adhiera a q ni acepte p, ni considere relevante el argumento, siempre y cuando O crea que A acepta q, y por consiguiente, p" (Gómez, 1991: 72). Pero es obvio que esto es un extremo: no se requiere –no es necesario– que O crea siempre en q para que la utilice a favor de que A crea en p. Por consiguiente, si cree en q, igualmente puede argumentar p. La declaración persuasiva, v. g., la amorosa, es pues un tipo especial de argumento, en el que se necesita que O crea en q, puesto que q lo involucra. No se trata de persuadir a un auditorio del que O no hace parte. Se trata de un caso de argumentación **ad humanitem** "donde el orador debe hacer parte de su auditorio y, en consecuencia, debe tener sus mismas creencias" (p. 72).

[114] No dudo que se puede argumentar por esta idea con las declaraciones de amor de Hans Castorp en *La montaña mágica* de Thomas Mann (1922) o la que hay en *María* de Isaacs (1867) y, sobre todo, con las de *Cyrano de Bergerac* (1897). También podríamos trabajar la carta de amor de Don Quijote a Dulcinea y, entre tantas declaraciones, la declaración de Lotario en *El curioso impertinente*, que empieza siendo una falsa declaración de amor; mas pronto, en la medida en que persuade a Camila, Lotario se obliga a ajustarse a las palabras de su desdichada declaración, es decir, se enamora de Camila. Quizá habría que estudiar esto, en tanto se suelen combinar las declaraciones de amor con las promesas de amor. Lo que nos llevaría a don Juan, un especialista en afortunadas declaraciones de amor, apoyadas en promesas de amor infortunadas. Ver mi ensayo "Sobre las declaraciones de amor" (2002).

No concibo intentar persuadir a alguien del amor que le tengo sino creo en el amor que le tengo, es decir, sino creo en mí; no se concibe que se declare que esta obra es de ficción o de historia y no se crea en que es obra de ficción o de historia. Apuntamos, por consiguiente, a una argumentación donde O tiene que valorarse como A en tanto cree en q. [] **5) Condición esencial.** "Comunicar p a A sobre la base de que q cuenta como (es) un intento de persuadir a A de p" (p. 72).

Concluyo que –y esto es una declaración– de la misma manera como "la clase de las declaraciones se superponen a miembros de la clase de los representativos" (Searle, 1991: 465), hay declaraciones que se superponen a los directivos, por lo que tendremos que hablar de *declaraciones persuasivas*. No veo nada extraño en que se puedan emitir otra clase de actos ilocucionarios con la fuerza de una declaración. Se trata de casos como la declaración de amor y la declaración de la ficción, en las que la declaración busca un efecto específico, por lo que tiene que recurrir a un miembro de la clase de los directivos. En estos casos, el objeto o propósito es precisamente emitir un directivo con la fuerza de una declaración, como cuando declaro que estoy argumentando por tal y tal cosa, que interrogo por tal cosa o que pido o solicito tal otra. La dirección de ajuste se da, en las declaraciones persuasivas, tanto en la dirección de ajuste directiva como declarativa.

Ahora bien, para el caso de las declaratorias de ficción, creo que además de persuasivas, se presentan en la lógica de las declaraciones que conciernen al lenguaje. De la misma manera que, por ejemplo, Searle declara que va a mostrar las deficiencias de la clasificación de los ilocucionarios de Austin, un autor literario declara que va hacer una ficción, llama de tal manera a su obra y a sus personajes, define el perfil de su historia. Dentro de la lógica del lenguaje en tanto texto –no olvidemos a Ricoeur–, es que los autores declararán sus textos como textos de ficción. Pero para no hacerlo a secas, de manera monda, como quien dice «esta es una ficción», recurrirán a ser persuasivos con los artificios que les permite la literatura como institución

extralingüística y, por tanto, con las posibilidades y dictámenes de la palabra, como ya vimos en el *Ensayo XI*.

Retomando el hilo, de estas tres declaraciones que propongo veo que la primera nada tiene que ver con la declaratoria de ficción. Incluso, en el caso de que un autor quisiera ejercer su autoridad para que se considerase su obra de una determinada forma, esta autoridad sería insuficiente; tendría que ser más que un escritor, mucho más: un tirano. Quizá así, en una sociedad cerrada, a punta de violaciones y crueldad, es factible declarar que tal cuento es historia o que tal verdad es ficción. Los autores de ficciones gozan de una autoridad que no les permite más que manifestar que su texto es ficción, o intentar persuadir de que ofrecen una ficción a sus lectores. En el primer caso, deberán comprometerse con dar respuesta a las expectativas del lector, a quien se le ha notificado la declaración de ficción; en el más expedito de los casos, cuando se da a entender la declaratoria de ficción mediante un *paratexto*, el título, deberán pues los autores comprometerse en ser consecuentes y hacer todos los esfuerzos literarios, buscar todos los recursos que ofrezca el canon, el repertorio y todos los procedimientos novedosos de cada obra para ofrecer dicha ficción. En el segundo, los autores deben intentar persuadir, es decir, tratar al lector con los medios disponibles por el **CO** y por **SC** con la singularidad sorprendente de su misma ficción para que el lector se persuada de q.

Hay autores que consideran que el Mundo Secundario es suficiente prueba de la autenticidad del compromiso a que los obliga su declaratoria de ficción. Los hay también que, menos confiados en el Mundo Secundario, a punto más de ser disuadidos por la tenacidad del Mundo Primario, tratan de fabricar un acompañamiento autorial para hacer más convincente el Mundo Secundario. Los autores que manifiestan: "he aquí el mundo de ficción que os ofrezco", creen que tal mundo es suficiente y necesario para subyugar al lector, para que se le dé "cuerda" a la imaginación e incluso al corazón. Los autores que declaran «esto es ficción», y saben que la ficción es un caso de fingimientos y simulaciones, a la manera como lo concibe Searle, deben

tratar de manifestar menos y persuadir más. Por esto intervienen. Intervienen para corregir, en el caso de que sus mundos sean débiles, como los autores de poca invención; intervienen para clarificar, para desnudar lo que hacen, porque a su modo, son argumentadores que cumplen la condición de sinceridad, creer en lo que exponen a la opinión, deseo y recepción catártica del lector, porque si no estuviesen persuadidos de su ficción serían de verdad mentirosos. Para los primeros, la prueba es el mundo de ficción **MF**, el Mundo Secundario; para los segundos, la prueba es el autor y su mundo de ficción. Por esto son autores que hablan tanto y no entregan, aunque así lo quisieran, su historia "monda y desnuda". No porque desconfíen de su **MF** sino porque exponen este **MF** como un intento, una tentativa para el entendimiento del lector.

No es mi interés afirmar que los escritores de la tradición *trascendental* manifiestan y los de la *metafictiva* persuaden. Es posible que la conversión de la ficción en objeto de la ficción exija más persuasión; y que la ficción que tiene nítidamente por objeto su mundo de ficción **MF**, exija manifestación. Pero no creo que esto se dé así, porque, aunque los *trascendentales* manifiestan, también anhelan persuadir; mientras los *metafictivos* manifiestan y persuaden conjuntamente. Lo que es más fuerte consiste en esto: los *autores trascendentales* de estricta observancia tratan de camuflar, esconder y hasta de no cometer manifestación alguna; mientras los *metafictivos* utilizan más declaraciones en combinaciones distintas, siendo *El Quijote* de Cervantes un caso en el cual domina la declaración persuasiva.

Lo que aprecio es que los autores de la *tradición trascendental* anhelan, como autores, pasar desapercibidos y, por tanto, esconden al autor. Por esto utilizan los paratextos estrictamente necesarios, y los paratextos, en su caso, no son el mismo texto de ficción.[115] En cambio, en los *metafictivos* el autor se hace no-

[115] Como los *paratextos* son las formas más ágiles de dar a entender la declaratoria o manifestación de ficción, y como estos *paratextos* son prácticamente el mismo texto de ficción en los autores *metafictivos*, es posible inferir que las declaraciones se integren al texto de ficción en los autores de esta tradición.

tar, se representa y, por tanto, se presenta con su voz y con sus declaraciones. Los primeros ofrecen un pacto muy elemental: "esta obra literaria es ficción" y, en tanto que ficción, quieren que sea verdad, le apuestan a que sea la misma vida y hasta la misma historia. Los segundos ofrecen un pacto más complejo, que arriesga más el "cautiverio" de la atención del lector; un pacto que dice: "esta obra literaria es ficción", pero si es ficción, "es pura mentirilla, un juego de fingimientos, para decir verdades o provocar tu placer y gusto, lector, el despertar de determinados sentimientos, pero ficción al fin y al cabo". Si se me permitiese ser aquí más fuerte, diría que los *trascendentales* tratan de disimular lo que están haciendo y los *metafictivos* muestran sin temores su juego de simulaciones. La regla de la declaración de los autores *trascendentales* es: "tómela por una verdad; me comprometo en que la vivirá como una verdad"; la de los *metafictivos*: "tómela como una ficción; me comprometo a que sólo y sólo te diré ficciones, la sabia mentirilla que necesita la vida", cuando son radicales. O: "tómelo por una ficción; me comprometo a que incluso siendo así, la vivirá como una verdad", cuando son equilibrados. En la posición equilibrada de los *metafictivos* hay, por consiguiente, una coincidencia con los *trascendentales*; y por esto creo que Cervantes es un autor metafictivo, con su corazón en la tradición *trascendental*.

El equilibrado novelista *metafictivo* que es Cervantes no duda en manifestar y en persuadir. Aunque quisiera entregarnos su historia "monda y desnuda",[116] declara mucho, por lo que hemos descrito antes y sobre todo en el *Ensayo XI*. Declara para

[116] "Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la inumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse" (*Prólogo*, 1991: 51). Elisa Ruiz elabora una presentación de las relaciones entre la tipografía en el Siglo de Oro Español y el sentido de las obras literarias; igualmente "aborda el estudio de otros elementos susceptibles de ser portadores de un sentido, para referirnos a los cuales nos serviremos de la expresión genérica de «paratextualidad», siguiendo una terminología que ha sido utilizada por algunos lingüistas, aunque con un valor algo distinto del que nosotros le conferimos aquí. En consecuencia, bajo tal nombre englobaremos aquellos atingentes al escrito básico" (1999: 295). Para la autora estos paratextos "constituyen un campo privilegiado para estudiar desde una orientación sociológica el proceso gráfico en todos sus niveles, incluyendo la dimensión pragmática de la obra" (p. 295).

persuadir, para dirigirse al entendimiento del lector y debido a que sabía que los caminos de la verdad de las ficciones son más claros, más expeditos, si quien argumenta –repito– se compromete con la condición de sinceridad, como diciendo: "yo he sido persuadido por esto, por esta obra, por este mundo de ficción, con el que ahora busco tu beneplácito y aceptación".

Estanislao Zuleta (1977) se lamentaba de los novelistas que tenían que declarar que tal personaje era un neurótico o un avaro, en lugar de hacernos sentir que era neurótico o avaro; es decir, de aquellos artistas que, en vez de pintar un pollito, tienen que decirnos en una nota al pie del cuadro: "es un pollito". Cervantes jamás recurrirá a declaraciones para mostrar las falencias de una representación. Por ejemplo, no tiene que decirnos que Sancho es dicharachero, para que, efectivamente, lo sea; no tiene que decirnos que Don Quijote carece en casa de compañías verdaderas –ni siquiera lo es el galgo– para, efectivamente, presentarlo solo en medio de los que se dicen sus amigos, el cura y el barbero, y en medio de quienes dicen amarlo, el ama y la sobrina; Cervantes no tiene que declarar que Sancho a lo largo de la novela se va quijotizando, sino que observamos cómo poco a poco Sancho aprende el lenguaje y los ideales caballerescos de su señor. Pero lo que sí declara el autor cervantino son sus propósitos de forma *metaficti*va, en este caso, irónica. Es aquí donde Cervantes se excede. Aún al finalizar la *Primera Parte*, dice:

> Y los (pergaminos escritos con letras góticas) que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia. El cual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos, por sacarla a luz, sino que le den el mesmo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballería, que tan validos andan en el mundo; que con esto se tendría por bien pagado y satisfecho, y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas; a lo menos de tanta invención y pasatiempo (I. 52: 604-605).

Aun aquí declara, y prácticamente manifiesta, sentando la posición de que sus propósitos son diferentes a los caballerescos, y que por ello su obra amerita, al menos, igual crédito. Declara, pues, no lo que representa sino lo que busca y pretende, para distanciarse de la pasada costumbre autorial caballeresca y para merecer las palabras que dice todo autor de ficción comprometido con la convicción de su mundo: "creedme, esto es verdad".

Al contrario de lo que plantea la regla F de Siegfried J. Schmidt, leer las ficciones sin criterios de verdad como lo verdadero/falso, Cervantes parece decirnos, lee de acuerdo a criterios como lo verosímil/inverosímil, con las reglas de la invención que sirve de pasatiempo. Cervantes parte de que el lector ya sabe que está ante un cuento, puesto que el autor lo ha declarado. Entonces, cuando el lector esté sometido en su lectura a la magia del cuento, Cervantes tratará de persuadirlo –a la manera de Vargas Llosa y Ricoeur– de que en el cuento, en la fábula, hay algo de verdad, como lo hace con las intervenciones en las que refrenda su *Quijote*, con la intromisión autorial y la referencia al mismo Cervantes; y con la misma intensidad, cuando el lector crea que hay verdad, Cervantes intentará disuadirlo, es decir, persuadirlo de que lo que lee es una ficción, no más que un sabroso pasatiempo.[117]

[117] La regla F de S. J. Schmidt dice: "para todos los participantes en la comunicación estética rige la instrucción de actuar tendente a obtener de ellos que de entrada no juzguen los objetos de comunicación interpretables referencialmente o sus constituyentes según criterios de verdad como verdadero / falso" (1978, 1987: 203). No es que su regla no sea ideal y necesaria, es que es útil para cierto tipo de ficciones. Si una ficción le juega a la verosimilitud desde hace casi dos milenios y medio que Aristóteles lo planteó, ¿por qué la regla no se plantea en términos de verosímil / inverosímil? La regla F es más una exigencia de la *tradición metaficticva*, aunque tan pronto la tiene en cuenta, como tan pronto necesita burlarla. Creo que es esta tradición, con su manera de declarar y manifestar de frente, de no dejar al autor escondido, de autoreferirse, de confundir los paratextos de una ficción con el texto de ficción, de presentarse tan pronto sin temores como un fingimiento, tan pronto como una «verdad»; la que nos confunde. Quizá una regla más sensata diría: "Para todo participante esto no es verdadero ni falso, aunque puede ser verdadero; lo único cierto con relación a la «verdad» es que esto es una ficción: es verosímil o no lo es". Lo mismo pasa con la referencialidad. Ya vimos con Ricoeur que la ficción sí tiene referencia, sólo que es de tipo poética, es el mismo texto quien establece la referencia. Pero dejemos aquí; tampoco tengo mejores reglas que proponer.

SEGUNDO Y ÚLTIMO DIÁLOGO ENTRE SUSPENSO Y CORTANTE: A MANERA DE CONCLUSIÓN

C. –Y aquí estamos. ¡Para conversar por última vez!

S. –¿¡Por qué!?

C. –El editor le ha colocado un título –o *paratexto*, según tus palabras– a nuestro diálogo, que liquida estas charlas de manera radical y ofensiva.

S. –Sin duda, Cortante. No puedo creer que nos liquiden así, con un *paratexto*.

C. –Al fin y al cabo es lo que has afirmado con semejante palabra. Que los autores meten –o sacan– las manos de manera contundente mediante estos textuelos.

S. –Veo que has terminado de leer mi libro.

C. –Por supuesto, Suspenso. No ha sido fácil, pero tampoco imposible. No escribes bien, pero sabes adornarte, y estos adornos son aceptables. Tus ideas son igualmente limitadas, aunque inquietantes; y uno no sabe a quién le debes más, si a los filósofos que estudian el significado, a los literatos o a tu perspicacia. En fin, veo en tu trabajo un revuelto de ideas que como tu Cervantes, promete mucho y cumple poco.

S. –"Promete algo, y no concluye nada" dice el cura de Cervantes. Y el "algo" que promete es [...]

C. –La segunda parte de una novelita pastoril. Tú también, en cierta, forma prometes para después una segunda parte de este trabajo.

S. –Sí, pero quisiera oír tus comentarios sobre esta primera parte.

C. –Estás afanado, Suspenso.

S. –Por supuesto. Creo que tenemos poco tiempo para concluir algunas cosas.

C. –Y esperas que te ayude a concluir, aunque todos los méritos serán tuyos [...]

S. –O la ausencia de méritos.

C. –No mientas, Suspenso. ¡Cómo no reconocerte el esfuerzo de espulgar a unos pensadores muy serios y enjutos para encontrar que en la raíz del discurso de la ficción hay también una seriedad!

S. –¿Reconoces esto, Cortante?

C. –Sí, sólo que dejas en el camino muchas cosas incompletas o enredadas [...]

S. –Vamos por partes. Empecemos por los logros, si quieres, y terminemos con las deudas.

C. –Está bien. Debo decirte que hasta el *Ensayo VII*, el que critica las críticas de Pavel a Searle, tu texto es ordenado. De ahí en adelante saltas de un tema a otro con un arrebato propio de quien tiene la necesidad de objetar la posición de Austin ante la ficción literaria. Esto lo haces no sé si con temor o con demasiado respeto. Pero es claro que a partir del *Ensayo VII*, Austin no te sirve.

S. –Permíteme un momento. Ibas a hablar de los logros y empezaste a plantear las deudas. Y así no te puedo dejar seguir, a no ser que me permitas contestar. Lo que he dicho, a partir del *Ensayo VII*, lo que pretendo decir es que los interlocutores de las proferencias de los personajes son los mismos personajes y que, me temo, Austin pensaba que eran los lectores o espectadores. Por tanto, en una ficción seria los intercambios comunicativos de los personajes deben estar bajo la sombra de las convenciones lingüísticas, como se ve en el caso de la promesa de Don Quijote que, espero, leas. Y al turno, las proferencias del autor que se dirigen al lector están cobijadas por una seriedad y autenticidad, para que éste se tome en serio el discurso de la ficción. En el fondo de la ficción, hay pues una seriedad, un acuerdo mínimo, para que, como en los juegos amparados por reglas, el lector pueda cooperar, es decir, leer ficción. Es claro que lo que intento es tomar el decir ficcional como un decir serio, indistintamente que con él se quiera divertir o promover el ansia lúdica de los hombres.

C. –Te acepto, Suspenso, por defender la seriedad de la ficción. Pero a partir del *Ensayo VIII*, te vienes con una serie

de autores que, creo, te separan de los filósofos del significado. ¿A qué traes a Iser y a Vargas Llosa? ¿Cómo se te ocurre meter a Oscar Wilde?

S. –Creo que atacas nombres y no la función que cumplen estos autores en mi reflexión.

C. –Perdóname, pero ¿en qué colabora un señor tan enredado como Iser? Todo iba claro hasta el *Ensayo VII*; a partir de ahí tu tesis me parece aparatosa. Es decir, te entiendo, quieres hacer un puente entre filosofía del significado y filosofía del efecto estético, pero ni haces estética ni haces filosofía del significado.

S. –Déjame hablar, Cortante. Es verdad que apelo a la estética, pero no es verdad que abandono el objetivo de pensar el significado del discurso de la ficción. Hasta el último momento hago esfuerzos por mostrar cómo se logra este; aunque no me niego a aprovechar todas las convenciones literarias que regulan el discurso ficcional, intento, quizá –acepto–, sin éxito, dar cuenta del tipo de acto con el cual se dice ficción, el cual, espero que lo hayas leído, es la declaración persuasiva, para lo cual me baso en G. Genette.

C. –Otro autor más, Suspenso. No pareces una casa de citas, parece que posees una bodega de autores abandonados, que te salvan cada que no puedes decir nada.

S. –Un momento, Cortante. Si quieres que sigamos, si quieres efectivamente que sigamos, deseo que me aceptes algo.

C. –¿Qué?

S. –Mi gusto y sobre todo mi derecho a apoyarme en otros pensadores. No creo inventar en este trabajo nada. Mi esfuerzo consiste en describir distintos acercamiento a la ficción, sin negarme a reconocer la paternidad de las teorías de la ficción que describo. Y si me aceptas esto podemos continuar.

C. –Aceptado, Suspenso. Es sólo que creo que mis amigos deberían tener más iniciativa que los autores que leen y, al final, la iniciativa la llevan estos señores. Pues bien, acepto. Y por ahí derecho te comprendo. Lo que intentas es ir describiendo teorías, apreciaciones sobre la ficción en general y luego sobre la ficción literaria, y con base en estas, sacarle pelos y señales

a una teoría pragmática –como te gusta decir– de la ficción, es decir, una apreciación que indague cómo se comunica un autor con un lector que ni siquiera conoce. ¿Es verdad esto?

S. –Sí, Cortante.

C. –Visto así, tu trabajo me revela un valor que sólo veo ahora con tu enojo.

S. –¿Cuál?

C. –Se trata de una descripción ordenada de distintos acercamientos reflexivos sobre la ficción –me gusta más hablar de acercamiento que de teoría–, en los que privilegias el acercamiento pragmático. De ser así, veo que tu trabajo tiene una dimensión expositiva, incluso pedagógica y, sólo en parte, es una argumentación por una teoría pragmática de la ficción.

S. –Me gusta más esto, aunque no veo porque no pueda exponer primero, para luego argumentar. Pero estas palabras me permiten regresar, si quieres, a los logros y a las deudas que quedan pendientes, porque sé que estas no son pocas.

C. –¡Está bien! Aceptemos que has logrado devolverle la seriedad a la ficción literaria. Aceptemos que uno no puede cobrar las proferencias de los personajes literarios como si el lector fuese directamente el interlocutor. ¿Verdad?

S. –Sí.

C. –Aceptemos que las palabras del autor, en tanto hacen ficción se toman en serio la hechura de ficciones y que, aun en el caso de los burleteros –*metaficticos*, que llamas tú–, esto es sólo una postura. Aceptemos, Suspenso, todo esto. Señala tú mismo, digamos, algunos logros más y luego presenta unas tres deudas a los acuciosos lectores, y nos vamos. ¿Nos entendemos?

S. –Por supuesto, Cortante. Para llegar al primer logro tuve que estudiar un poco el acto de fingir, donde Austin muestra que sabía bastante tanto de actos lingüísticos como de no lingüísticos. Esto para situar la teoría de la ficción- fingimiento de Searle como un acto de fingimiento en que realmente no se finge. Quiero decir que el intento del autor de ficción de hacer ficción lo vacuna de ser un simple simulador, porque el ficcionador no quiere engañar. En sentido estricto no es un mentiroso.

C. –Te estás separando ahora de Searle, quien me parece que ha dicho todo lo contrario.

S. –De ninguna manera, Cortante. La literatura y la ficción han estado bajo el prejuicio de que son actividades lingüísticas no serias, porque si alguien dice que «llueve» y no llueve, se trata de un acto de afirmación simulado. Yo simplemente aseguro que si alguien en un mundo de ficción x dice que «llueve», y esto lo reafirma otro personaje de ese mundo, carezco de razones para pensar lo contrario de estos personajes. Creo que las ficciones simulan muchas cosas, como cuando simulamos con un decorado un paisaje bajo las luces de un escenario. Esto lo ve muy bien Searle. Pero las simulaciones no son siempre simulaciones en el mundo de ficción invocado, a no ser que no queramos aceptar un mundo de ficción propuesto o a no ser que el autor pretenda mostrar el sinsentido del lenguaje o representar el lenguaje infortunado. La promesa de amor en una novela romántica como *María* es una promesa legítima. Por tanto, la ficción no es sólo simulación.

C. –¡No entiendo!

S. –Searle mismo hace la distinción: una cosa es el discurso de la ficción y otra la obra de ficción, la cual está hecha tanto con discurso de ficción como por otros tipos de discurso, incluso discurso constativo. Pero el mundo que produce una obra, el mundo de ficción, su construcción, ya la del autor, ya la del lector-autor, es una cosa muy seria. La falta de seriedad con que se ha calificado la ficción tiene que ver con que no se apreció el mundo de ficción en toda su extraña autonomía. Se creía que si un actor de una obra dice "te regalo un reloj", esa oferta era para el lector o espectador, por lo que no podía ser más que infortunada. Pero lo que nos mostró Iser –que tú no entiendes– es que la obra de ficción construye –entre otras cosas– situaciones comunicativas entre los personajes que deben ser evaluadas en tanto son entre los personajes. Los personajes mismos se reclaman los decires que se hacen entre sí: Sancho le reclama su ínsula a Don Quijote, porque este cometió la proferencia de prometerla. Ahora bien, Iser va más allá. También dice que la obra de ficción tiene que,

de algún modo –quizá porque hace parte de lo simbólico–, "revivir", reconstruir la situación comunicativa entre el autor y el lector; tiene que devolverle su dimensión pragmática a un decir, digamos, congelado en el papel. Para este fin, la ficción provoca la *tematización* de la situación comunicativa o, para mi entender, posibilita medios para que el autor pretenda un diálogo con el lector. Esos medios son sus intervenciones en el caso de novelistas altamente comunicativos o, sencillamente, un sistema de pistas que abre los textos en general, los *paratextos*, como los títulos y los epígrafes, etc. En el contexto del autor, no nos es posible negar que una novela se proponga en tanto ficción y quiera ser leída como tal.

C. –Estás agitado, Suspenso.

S. –Ahora bien, Cortante. Lo que pasó es que un conjunto de autores, de los cuales estudio a James y a Tolkien –ingleses–, se tomó tan en serio sus mundos de ficción, que piensan que esta es la misma historia o, incluso, la vida misma ¿De qué se olvidaron? De que toda ficción encierra un *como si*. Y por lo tanto se trata de un mundo de lo posible y lo tentativo, de un "Mundo Secundario". Pero esta familia de autores, a los que llamo *trascendentales*, son autores que creen que una vez se construye un mundo de ficción, ese mundo es lo más serio que puede existir en nuestro mundo cotidiano. ¡He ahí el lío! Tomar este mundo como no serio es no aceptar que es un mundo con sus leyes, sus límites, sus horizontes, hecho a semejanza o con la referencia del nuestro, pero no por ello falto, cuando se hace bien, de autenticidad.

C. –Y los que sí creen que sus mundos ficcionales son mundos sostenidos a punta de las sombras y migajas de nuestro mundo …

S. –Lo que observo, Cortante, es que la ficción literaria no deja de ser también un artificio. Los *trascendentales* detestan esto: la ficción es un artificio del lenguaje mediante el cual se fingen cosas, como dice Searle. O como lo dice Chesterton, en palabras sobre el relato detectivesco que generalizo para toda ficción: "Yo preferiría decir que […] se trata abiertamente de un

juguete, de una de esas cosas con las que los niños intentan distraerse. De lo que se infiere que el lector, que no es más que una sencilla criatura, y, por lo tanto, se encuentra completamente despierto, se da perfecta cuenta no sólo del juguete, sino de su compañero de juego, constructor de éste y autor de la superchería". Ante esto, apareció un grupo de autores que reflexionan sobre su trabajo, sobre cómo construyen los mundos de ficción, apelando más de frente al lector, haciendo imágenes más individualizadas de quien los lee, mostrando que la ficción es ficción, porque no quieren que olvidemos del todo nuestro mundo cotidiano, nuestra realidad plagada de mundo físico y social, de temores y deseos. A estos los he llamado la tradición *metafictiva*, la cual oscila entre los *burleteros* y los *juguetones*. En general, apuesto a que Cervantes es un *metafictivo juguetón* y equilibrado. Pues bien, estos representan explícitamente la situación comunicativa entre lector y autor. Hacen un llamado a una mayor comunicación, interrumpiendo en muchas ocasiones los deleites del mundo de ficción. Por ello, muestran el cobre; muestran, como Cervantes, la intensa declaración de ficción que tiene toda ficción. Los *trascendentales* quisieran declarar que no declaran que hacen ficción, los *metafictivos* hacen esta declaración sin temores y hasta con descaro.

C. –Luego, ¿un autor declara que su texto es ficción diciéndolo o dejando esas vainas o *paratextos* para que el lector infiera que está ante una obra de ficción?

C. –Sí. Sin embargo, quisiera resaltar aquí que nunca vi tan claro que es necesario rehabilitar el intento de Austin de mostrar las relaciones entre instituciones lingüísticas y no lingüísticas. El esfuerzo de Searle ha consistido en encontrar las reglas propias del lenguaje que rigen los actos ilocucionarios. Muy bien, el esfuerzo es importante y nos ha dado esa maravilla que es el análisis de la promesa. Empero, no están totalmente rotas las relaciones entre decires como las declaraciones e instituciones no lingüísticas. El mismo *Searle*, en su *taxonomía*, se ve obligado a aceptarlo para describir las declaraciones. Por tanto, la declaratoria de ficción es un caso extraño. Primero, es

una declaración de aquellas que Searle afirma "que conciernen al lenguaje". Si un autor ejecuta con pertinencia estética su *elocutio* y *dispositio*, se autoriza a crear el mundo de ficción, con todos sus muebles, como tan bellamente lo dice Eco. De la misma forma se autoriza a definir, llamar, nombrar. Y para esto, colabora la institución del lenguaje literario mediante su sistema de convenciones y, más allá, el *canon* y las comunidades literarias. Por tal razón, Cortante, traigo a colación a Vargas Llosa, a Wilde y a otros literatos. Porque aquí le apuesto a que la literatura es una institución humana. Además sumaría a lo dicho que el autor de ficción, aprovechando el lenguaje, el instrumento primordial del hombre, no le basta con declarar a secas sino que quiere incidir en su lector. Por ello creo que hace *declaraciones directivas* que buscan persuadir.

C.- Los literatos no persuaden, Suspenso. ¡Por favor! ¿De dónde sacas eso? Es como si hubieses fracasado en filosofía del lenguaje y, entonces, te pasas a la estética; y como tampoco avanzas bien, te pasas finalmente a la retórica.

S. –Sí, Cortante, me gusta esa escalada de fracasos.

C. –¡Y te haces el cínico!

S. –No. Los que hacen ficción sí persuaden. No sé si todos, pero Cervantes sí; y Tolkien, quizá el *trascendental* más excelso que conozco, también intenta persuadir cuando dice que lo que está dentro de la ficción es "verdad" si "está en consonancia con las leyes de ese mundo". Por tanto, persuaden con sus instrumentales de verosimilitud. Pero acepto que en estos pasos y, sobre todo, en el último, están las mayores deudas de mi trabajo. Más otra deuda que no has detectado…

C. – ¿Vale acaso la pena, entre tantas cosas que dejas pendientes?

S. –Sí, Cortante.

C. –Se está acabando esta charla.

S. –Sí, Cortante.

C. –Como si fuésemos simples instrumentos metaficticos del autor.

S. –Sí.

C. –Y yo que me sentía cortante de verdad.
S. –Lo eres.
C. –No. Simplemente soy la cuchilla de papel del autor.
S. –Una cuchilla bastante roma, por lo demás.
C. –O una voz para decir “fin”.
S. –“Fin”, Cortante.
C. –Sí, Suspenso, “Fin”.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

ANEXO I
MARITORNES: DONCELLA Y COIMA. UNA LECTURA DEL CAPÍTULO XVI DE *EL QUIJOTE I*[118]

Servía en la venta, asimismo, una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera
(I. 16: 198).

Cervantes pertenece a una generación de escritores que, en medio de la crisis ideológica y económica de España, y no obstante ser parte del último gran esplendor de una patria arruinada, produjo una literatura en la que se destacan al menos dos tipos de risa. La que aniquila el objeto de la risa, la satírica y venenosa, la de Quevedo, cuando ridiculiza a sastres, a mujeres y a sus colegas; y la risa de Cervantes, mezcla de ironía y comprensión por el objeto ridiculizado. No obstante en el capítulo XVI de *El Quijote*, Cervantes es un gran ejecutor de la risa fundada en una intensa disminución de la sensibilidad por los otros; ahí se presenta uno de los personajes más caricaturizados por Cervantes: Maritornes. Nos reímos con su retrato y las aventuras en que participa, neutralizando nuestra sensibilidad por los seres humanos; su condición de ser inferior es multiplicada sin dar respiro. Esta lectura presenta algunas de las razones de esta risa.

Iniciamos con las intervenciones relevantes de Maritornes. La moza aparece en el capítulo XVI, donde participa en una serie de sucesos que en gran parte se deben a ella y a sus cua-

[118] Publicado en *Alba de América*, Revista literaria del Instituto Literario y Cultural Hispánico, Argentina, volumen 15, julio 1997, números 28 y 29.

lidades. Luego pregunta por el nombre de Don Quijote, cura a Sancho y cumple la cita que da al arriero, suceso en el que muestra el empeño con que da su palabra de amor y en el que Don Quijote, Sancho, el arriero y Maritornes se golpean como fantoches de teatro de títeres. En el capítulo XVIII, Maritornes se compadece del manteado Sancho, llevándole un vaso de agua; en el XXXII, se entusiasma con el ventero y la hija de éste por los libros de caballería, en los cuales, afirma Maritornes, se describe a una "señora debajo de unos naranjos, abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto" (I.32: 393-394). En el XXXV, cuando la ventera increpa a Don Quijote por los cueros de vino rotos, Maritornes, leal, apoya el enojo de su ama. En el XXXVII, como todas las mujeres de la venta, rodea curiosa al nunca visto traje con que llega la mora Zoraida. En el XXXIX, una vez termina Don Quijote el discurso de las armas y las letras, Maritornes colabora con el aderezo del camaranchón del caballero. A continuación, cuando doña Clara narra la historia de su mozo, Maritornes y la hija del ventero, aprovechando que Don Quijote cree que la hija del castellano lo ama, manipulan al caballero y lo dejan durante dos horas de la noche amarrado de una mano, colgado del brazo, únicamente sostenido por paciencia de Rocinante.

En este trayecto, Maritornes pone en juego lo que significa su nombre. Por un lado *torna* de personaje presentado ridículamente, a burlador: de objeto a sujeto; por otro, cumple con la descripción de "moza ordinaria, fea y hombruna" (*El Quijote*, tomo I, 1947: 422). Pasa de simple fantoche a ser mujer con algo de nobleza y con algo de lealtad y, en conjunto, pasa a ser integrante, no de las mujeres mundanas sino de la comunidad que lee los libros de caballería. Este trayecto es semejante al de Don Quijote, quien pronto parece un loco estrafalario, como también un hidalgo culto e ingenioso, v. g., al declarar sus famosos discursos. (Ver *Anexo II*). La novela oscila entre estos dos extremos. Auerbach observa que Don Quijote es "al mismo tiempo, cuerdo y prudente, de una prudencia y una cordura que, por ser

precisamente la de un hombre juicioso, parecen las más incompatibles con el estado de la locura" (1979: 329); la novela logra la combinación "del juicioso equilibrio con el desequilibrio de lo absurdo y lo descabellado, con la locura de la idea fija, [que] da por resultado una complejidad que no es fácil sintetizar con lo puramente cómico" (p. 329). Ni es absolutamente cómica ni absolutamente seria. Produce en distintos momentos estos dos efectos y hasta hay sucesos que suelen producir –según sea el lector contemporáneo de Cervantes, del siglo XIX o del siglo XX– risa descarnada, al turno que piadoso llanto.

En el capítulo XVI encontramos varios de los mecanismos que, multiplicados y mezclados, producen risa. En primer lugar, el nuevo choque que vive Don Quijote con la realidad se basa en "la aventura de la sexualidad" (González, 1993: 113): Maritornes ha ofrecido sus oficios sexuales a un arriero y Don Quijote, que duerme cerca de éste, al ver cómo se aproxima la asturiana a cumplir su cita, la fantasea como la joven hija del castellano que lo requiere de amores. Ni la presentación de Don Quijote, ni la de Maritornes, nos anuncian el ambiente cuidadoso y primoroso en que, v. g., Carmesina impacta a Tirant Lo Blanc. La más descarnada sexualidad se nos presenta: la de una coima.[119] El uno espera una doncella; el otro, una coima. Maritornes no responde ni como doncella, ni como alta dama. Va a ofrecer sus servicios sexuales y termina en un pugilato donde no es la que pega menos, ni siquiera, menos duro.

En segundo lugar, registramos el proceso de cosificación de los personajes, de sus acciones, en el que son fantoches regulados por mecanismos de hilos y resortes, de los que infiere Bergson que, en *La risa*, a más cosificación menos humanismo.[120] Cuando nos introducimos en esta contienda extrañamos cómo sobreviven y suspendemos la afinidad humanista para poder carcajear: "Y así como suele decirse: el gato al rato, el rato a la

[119] Palabra de germanía que significa "mujer mundana, concubina" (*El Quijote*, 1947: 433).

[120] En el Capítulo XVII se encuentra un caso de cosificación ante el cual el personaje se descosifica e indigna: el mantenimiento de Sancho.

cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta prisa, que no se daban punto de reposo" (I.16: 205).

Los caminos de suspensión del humanismo no se reducen a apreciar lo mecánico en la vida. La relación entre el objeto de risa y el reidor se puede ponderar, según Olson, como "cualidad cómica" y tipificar en "amistosa, hostil o indiferente" (1978: 85). O se puede tratar, según el punto de vista sociológico de Dupréel,[121] como una comunión o una sanción entre el objeto de risa y el grupo que ríe.

Olson abre espacio para pensar la risa con indulgencia; Dupréel, *la risa de acogida* "que festeja la formación o la reconstitución de un grupo, o la entrada en un grupo ya constituido" *y la risa de exclusión* que es una complicidad motivada "por el rechazo, generalmente provisional, de un miembro fuera de la comunidad" (citado en Gómez, 1991:112).

La presentación de Maritornes es cáustica; conocemos su nombre, después de su retrato; su función en la venta y su procedencia; no hay simpatía ni siquiera con lo que hace; en el capítulo XVI se obstaculiza lo que pretende con deseo e incluso, se la azota sin que hallemos inmerecidos los golpes. Por una noche se excluye a esta semidoncella del mundo de los humanos, junto con los héroes centrales. Este rechazo no se sostiene en la novela. Está inscrito en un capítulo cuya lógica es presentarnos un grupo al que se le suspende su pertenencia a la comunidad de los hombres normales y corrientes.

El retrato es el primer paso de esta risa poco amistosa, que nada justifica y que incluso la excluye, por el defecto asturiano de carecer de cogote.[122] Maritornes es una muchacha en la que sobresalen abrumadoramente las imperfecciones físicas, de tal forma que no dudamos en estar frente a un monigote que suma, a la ausencia de armonía, el exceso de imperfección. Carece aquí

---

[121] Citado por Adolfo León Gómez en "Lo cómico y la filosofía", en *El primado de la razón práctica*, 1991: 111-122.

[122] *El Quijote*, 1947, Tomo I., 419-420.

de las características que, en capítulos posteriores, la reintegran al seno de la humanidad.

Si reemplazamos algunas expresiones, "ancha de cara" por "carona", "llana de cogote" por "sin cogote", "nariz roma" por "ñata", "del otro no muy sana" por "del otro bizca", "gallardía" por "belleza", "suplía" por "completaba", "siete palmos de los pies a la cabeza" por "enana", "cargada de espaldas" por "jorobada", etc., obtenemos:

> Servía en la venta una moza asturiana, carona, sin cogote, ñata, del un ojo tuerta y del otro bizca. Verdad es que la belleza del cuerpo complementaba las demás faltas: era enana y jorobada, lo que la hacía mirar al suelo más de lo que ella quisiera.

¿Qué tenemos? Una representación verbal mediante la cual se transforma una criada en una coima, en un adefesio.

El retrato se divide en dos partes: una dedicada al rostro; otra, al cuerpo. El paso de la primera a la segunda no mejora en nada el conjunto, lo empeora. Pero el paso introduce un elemento: el *decir*. La frase que inicia con "la gallardía del cuerpo" introduce un lenguaje noble, más apto para describir a una gran señora que a una cuasidoncella, un lenguaje inadecuado que no corresponde al objeto referido. Se establece así un contraste entre el mundo concreto y el lenguaje del ideario épico-caballeresco.[123] Después de la literaria Dulcinea y de la sabia y discreta Marcela, "Maritornes ocupa un cuadro en el retablo de lo humano." (González, 1993: 115)

Por otro lado, ¿por qué no sustituimos "gallardía" por lo que realmente quiere decir el texto, "fealdad" o "monstruosidad"? El texto, creo, permite jugar a sustituir las expresiones complejas por las comunes, pero no permite eliminar totalmente la ironía.

La intención del enunciado difiere en general del sentido

---

[123] Se observa la fórmula bergsoniana: "Se obtendrá una frase cómica vaciando una idea absurda en el molde de una frase consagrada" (1983: 79-80).

literal de las palabras. Cualquier manual de retórica define ironía como la figura que "afirma lo contrario de lo que se quiere dar a entender". Titler la concibe como discurso simulado (1984: 11): simula decir **x**, aunque en verdad dice –**x** (no "**x**"). Sin duda, en el retrato alguien dice "gallardía" pero apuesta por lo contrario: la "fealdad" de Maritornes. El lenguaje de la ironía resalta con mayor empeño la naturaleza y las cualidades de lo ironizado; al contrastar con lo que no es, se revela lo que es con sus detalles y sus límites. Si nos dicen "**x** es fea", registramos el hecho y nos dirigimos quizá hacia otros aspectos de **x**, pero si nos dice "**x** es bella", dándonos a entender que "**x** es fea", registramos que no es bella y nos asombramos de lo monstruosa que debe ser, porque aquí hay una ironía y también una hipérbole. Una vez que se describe el rostro y se va a pasar al cuerpo, el retrato muestra la fuerza con que el lenguaje cervantino finge, es decir, simula hablar de bellezas que compensarán las faltas del rostro, y, en verdad, continúa presentando faltas relevantes.

¿Cuál es la función de la ironía? Si en lugar de recibir nuevas informaciones que presenten otras facetas del personaje, se refuerza la presentación de una criada no bella, diría que la ironía es una forma de fingir una expectativa que anuncia un cambio del rumbo iniciado, pero que reafirma el objetivo de consolidar la fealdad. La expectativa juega con la posibilidad de que la segunda parte del retrato presente algo distinto, pero lo que hace es agregar más de lo mismo. A una fealdad se suma una desproporción, y a ésta, otra fealdad.[124]

De manera esquemática, un cuerpo humano está formado por cabeza, cuello y cuerpo. De la cara de Maritornes describen su anchura, los ojos y la nariz; del cuello, el cogote; del cuerpo,

---

[124] En cierta forma, la ironía es una forma de ficción que, en el contexto, el interlocutor debe entender, es decir, *desficcionalizar*. Si un referente *x* tiene una cualidad negativa *w* y carece de la cualidad positiva *z*, decir *z* de *x* es hacer como si *x* es *z*. Sin embargo, en un segundo nivel, la ironía tiene el efecto de reafirmar que x es w. La ficción es un medio de negar el *como si*. Al decir "*x* es como *z*", la ironía da a entender que "*x* es como *z*". La ironía, pues, es menos un acto lingüístico, cuyo resultado es una ficción, que un acto que finge, hace ficción, para promover una verdad aceptada por el interlocutor. Ahora bien, "aceptar" no quiere decir que le guste o le agrade. Sobre todo si el interlocutor es *x*.

la estatura y la espalda. Ninguno de estos seis elementos mejora el conjunto. No es necesario que se describan las orejas, las manos, los pies. Con lo presentado es suficiente para imaginar el resto. Sin embargo, al llegar al cuerpo alguien hace la jugarreta de insinuar una Maritornes "mala", por un lado, pero "buena", por el otro. Y resultó que era fea por todos los lados: ¡la fealdad generalizada!

La risa es creada por la acumulación de imperfecciones, acumulación que la ironía, en un primer momento, simula frenar y en un segundo incrementa. Además, el capítulo XVI prolonga dicha acumulación de fealdad y extravagante humanidad. Del desparpajo del retrato, pasamos al conocimiento de que este cuerpo es deseado; luego, a que la asturiana intenta corresponder a quien la desea; después, que intenta cumplir sus promesas de amor, porque "cuéntase de esta buena moza que jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga" (I.16: 201). A continuación, confundiendo lo que ve, huele y toca, Don Quijote la fantasea como una doncella surgida de un castillo de los que Amadís de Gaula visita o ataca. A la ironía verbal, se suman las ironías de situación. La risa se torna entonces carcajada.

Se sostiene que la sátira es más burlesca y el humor más comprensivo (Ayala, 1988: 114-118). No obstante la atmósfera del capítulo XVI, en la que se destaca el Cervantes burlesco, el desarrollo de la novela y del personaje, arroja un autor humorista. Ya en este capítulo, entre el retrato y la trifulca, Maritornes es también un ser que realiza con bondad labores como la de curar a Sancho.

Si el ironista enuncia "lo que debiera ser, fingiendo creer que así es en realidad", y el humorista hace "una descripción minuciosa de lo que es, afectando creer que efectivamente así deberían ser las cosas" (Bergson: 87), Cervantes nos presenta con el rigor realista del anatomista lo que Maritornes es, criada, asturiana, coima, ñata, enana, etc., y estructura la escena para que los personajes, en su interacción, sean quienes fantaseen

con este "personaje-real" un "personaje-ideal": la doncella-hija del señor castillo y herida de amor por el caballero que pernocta.

La risa aquí no surge porque el autor milita en un ideal, en un tribunal desde el cual los hombres son despreciados, por no ser lo que deberían ser; surge porque un personaje milita en un ideal y el otro en la vida, en "el retablo de lo humano".

La tendencia burlesca predomina en los primeros capítulos de *El Quijote* e irrumpe, v. g., en el retrato. Pero el desarrollo de la novela llevó a Cervantes a trabajar más el procedimiento del discurso simulado que a querer destruir al objeto ridiculizado. Más que ironizar a Maritornes, Cervantes abre espacio para que Don Quijote se burle de las citas nocturnas de la asturiana y ésta de los ideales épicos del caballero.

Para concluir, la exclusión de los personajes es parcial y provisional. Todos regresan finalmente al seno de lo humano. Son sancionados, en determinadas ocasiones, y menos por el autor que por los otros personajes. Quizá por esto el autor termina comprendiendo más que sancionando a sus personajes. Cervantes involucra finalmente al lector en una comunidad que acoge con alegría a quien ha caído en el ridículo.

ANEXO II
INTRODUCCIÓN AL FINGIMIENTO EN *EL QUIJOTE*[125]

–¿Qué aposento o qué nada busca vuestra merced? Ya no hay aposento ni libros en esta casa, porque todo se lo llevó el mesmo diablo.

–No era el diablo –replicó la sobrina–, sino un encantador que vino sobre una nube una noche, después del día que vuestra merced de aquí se partió, y apeándose de una sierpe en que venía caballero, entró en el aposento, y no sé lo que hizo dentro, que a cabo de poca pieza salió volando por el tejado, y dejó la casa llena de humo; y cuando acordamos a mirar lo que dejaba hecho, no vimos libro ni aposento alguno; sólo se nos acuerda muy bien a mí y al ama que, al tiempo de partirse aquel mal viejo, dijo en altas voces que por enemistad secreta que tenía con el dueño de aquellos libros y aposento, dejaba hecho el daño en aquella casa que después se vería. Dijo también que se llamaba el sabio Muñatón.

–Frestón diría –dijo don Quijote.

–No sé –respondió el ama– si se llamaba Frestón o Fritón; sólo sé que acabó en tón su nombre.

–Así es –dijo don Quijote–; que ese es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe que sus artes y letras que tengo de venir, andando los tiempos, a pelear en singular batalla con un caballero a quien él favorece, y le tengo de vencer sin que él lo pueda estorbar, y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede; y mándole yo que mal podrá él contradecir ni evitar lo que por el cielo está ordenado.

–¿Quién duda de eso? –dijo la sobrina–. Pero ¿quién le mete a vuestra merced, señor tío, en esas pendencias? ¿No será mejor estarse pacífico en su casa y no irse por el mundo a buscar pan de trastrigo, sin considerar que muchos van por lana y vuelven trasquilados?

(1.7: 124)

---

[125] Publicado en *Poligramas*, Revista de la Escuela de estudios literarios, Universidad del Valle, Cali, No. 16, primer semestre de 2000, pp. 109-121.

Si es cierto que *El Quijote* es uno de los libros más cómicos que se ha escrito, hasta el punto de desarrollar un humor, heredado por el género novelesco, que combina sanción y aceptación del objeto de risa –mofa y solidaridad con el hazmerreír (Ayala, 1988: 114-118; Bautista, 1997)–, también lo es que entre las razones que explican esto sobresalen aquellas que se montan, por el deseo, de parte de los compañeros de novela de Don Quijote de "seguirle a este la corriente". Esta situación se vuelve tan relevante en algunos capítulos, que conforma las mismas aventuras que producen la grata aceptación de los lectores.

En cierta forma el primer capítulo presenta la aventura mediante la cual un embebido lector decide seguirle la corriente a lo que lee, sin objeciones, con un entusiasmo que no se ha dudado en calificar de loco y venerable. Seguir los ideales, las aventuras, el tipo de vida de los libros de caballería, es la empresa que escoge un hidalgo de cincuenta años, que no se sabe bien –al iniciar la obra– si se llama Quijada, Quesada o Quijana (1.1, 71). De esto resulta la redefinición de su personalidad, mediante un nuevo bautizo o, mejor, autobautizo, Don Quijote; la elaboración del nombre de su caballuelo, Rocinante; y la invención de la dama, a la cual dedicará sus futuros triunfos e invocará ante las derrotas y zozobras (Robert, 1993). Pero si algo marca esta manera de seguir la corriente de un libro de ficción, los de caballerías, los romances –según el sentido que se acostumbra en la literatura inglesa (Frye, 1992)– de la cultura española, es la intensa devoción con que el hidalgo cree en estos libros.

Quijada-Quijote no es simplemente quien sigue el dicho "donde quiera que fueres haz lo que vieres", no es el individuo que se acomoda para subirse a la carroza de lo que todos hacen, piensan y dicen. Por el contrario, la manera como se suma a lo que representan los romances caballerescos, la toma de las afirmaciones de estos "al pie de la letra", nos muestra un personaje que sigue lo que nadie o pocos siguen. En términos estrictos, "la expresión seguir la corriente" no debería ser aplicada de la manera mediante la cual Alonso Quijano pone

en marcha sus lecturas. No sigue la corriente quien sigue lo que pocos o nadie sigue.

Alonso Quijano ha decidido seguir un modelo[126] vetusto y anacrónico, con el cual se extrema el sentido de "seguir la corriente", en este caso, a la antigüedad arcaica española. A los ojos de Don Quijote, dicho sentido es el más competente para resolver los sufrimientos de los desamparados, desenredar los conflictos y obtener fama. El choque se da porque, mientras Don Quijote decide imitar este modelo de acción, con una total fe en su eficacia, sus contemporáneos, determinados por el sentido común, por un cierto realismo, por el olfato pragmático, no lo siguen e incluso lo abandonan como ideal de recreación literario,[127] como si sus corduras consistiesen en tener confianza en el sano seguimiento de las propuestas de su tiempo.

No se trata sencillamente de un hombre que va contra la corriente mientras el resto de sus congéneres se embarca en la nave del buen sentido; nada más distinto que imaginarnos un hombre absolutamente descarriado de la manada, desconectado del todo de su contexto. Don Quijote no quiere imitar sus lecturas en un mundo especial, en un país de cucaña, lo quiere hacer en el mundo corriente, donde sus héroes, sus damas, sus monstruos, sus gigantes, sus atuendos, sus armas, ya no son elementos de la vida cotidiana. Don Quijote, pues, considera que lo leído es factible revivirlo, ponerlo en práctica, al servicio de la humanidad y su dama. Estima conveniente no aislarse del mundo, sino afrontarlo, lanza en ristre.

Efectivamente, sale del enclaustramiento en el que se pasaba "las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio",

---

[126] Apreciamos aquí modelo como aquello que se presenta para imitar: "no es una acción cualquiera la que es digna de imitarse: se imita sólo a quienes se admira, a quienes tienen autoridad y un prestigio social, sea debido a su competencia, a sus funciones o al rango que ocupan en la realidad" (Perelman, 1997: 148). La paradoja de Don Quijote consiste en que las cosas que son dignas de su admiración, los héroes y acciones caballerescas, no tienen en sus días prestigio social.

[127] Bien conocido es el hecho de que cuando se publicó *El Quijote*, la máquina de los libros de caballería había pasado de moda.

a buscar y a tejer afuera las situaciones de sus libros, de sus "sagradas biblias" caballerescas. Su salida no se ejecuta de mano de una lámpara mágica, de un caballo alado o de un hada benefactora; sale al mundo de la mano de su convicción libresca y el mundo lo recibe con su carga de francas oposiciones y férreas disposiciones. Sólo, en contadas ocasiones, buscará el retiro, porque su modelo lo exige, como cuando, en el corazón de la sierra morena, se despoja de las vestimentas y hace penitencia, mientras Sancho va al Toboso en busca de Dulcinea.

Sin entrar en detalles, a lo Frye (1991), nos encontramos con un personaje que, en la medida en que es más excluido de la comunidad, más se incluye en ella. Si como afirma Kundera, "Don Quijote es el personaje que altera el mundo" (s.f. 198), que se debate en un mundo cuyos horizontes le son adversos, no es el personaje que se parquea en su hogar con su mundo familiar. Por el contrario, no duda en afrontar al mundo exterior, a la luz de sus lecturas, y reacomodarlo según sus ideales. Cuando Don Quijote resulta más extraño, estrafalario, anacrónico, suele actuar de tal forma que resulta incluso necesario; aún mejor, resulta un hombre con un amplio poder aclaratorio en momentos decisivos. A veces, mientras los otros se enredan ante una injusticia, Don Quijote resulta de un poder persuasor extraordinario.

Tomemos un caso en que Don Quijote presenta esta novedosa condición de ser partícipe de una exclusión que termina incluyéndolo y, al turno, a pesar de su no poca ridiculez, resulta imposible, cuando no inmerecido, expulsarlo del seno de lo humano como si fuese el desgraciado e, incluso, el desagradable *Pharmakos*[128] de una comedia.

Así, cuando Don Quijote defiende a la pastora Marcela. Los sucesos relativos a Marcela se preparan en el capítulo 11 y se desarrollan de los capítulos 12 al 14 de la Primera Parte. Estos sucesos suelen ser caracterizados en *El Quijote*,[129] como una

[128] "Personaje de la ficción irónica que desempeña el papel de chivo expiatorio o de víctima arbitrariamente escogida" (Frye, 1991: 487).

[129] "La historia de Grisóstomo y Marcela que aquí se narra y que termina en el capítulo

incursión cervantina en el género pastoril, hecho para crear un periodo en el que Don Quijote recobra el reconocimiento del mundo (por ejemplo, no confunde a los pastores con enemigos), por lo que no es apaleado. Se nos presenta, a través de diversos juicios, casi todos negativos, el papel de la pastora Marcela en la muerte de Grisóstomo. El primero que se refiere a la joven es un mozo, Pedro, quien relata la muerte de Grisóstono, el entierro que le preparan sus amigos, dirigidos por el más leal, Ambrosio; afirma igualmente los orígenes de estos personajes, y fundamentalmente la responsabilidad, en esta muerte, de la "melindrosa" y "endiablada" Marcela, por no corresponder de amores al muerto. En el capítulo 13 es calificada por un gentil hombre de "pastora homicida"; también se da la versión de Ambrosio, cuando escoge el sitio donde se ha de enterrar al pastor despechado: "Allí, me dijo él, que vio la vez primera a aquella enemiga mortal del linaje humano, y allí fue también, donde la primera vez le declaró su pensamiento, tan honesto como enamorado, y allí fue la última vez donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar [...]"; a la calificación de cruel Marcela, se suman pronto todos y hasta la reproducen, ya no los cabreros, ya no los pastoriles amigos del muerto, el mismo gentil Vivaldo, de cuyo diálogo con Don Quijote hablaremos en otra ocasión.

En el capítulo 14 se nos presenta la versión del difunto a través de un largo y sentido poema, "Los versos desesperados", que son también una acusación dirigida a la no correspondencia de la pastora; por vez primera se clarifica que Grisóstomo se ha suicidado. Se acumulan, pues, los señalamientos a Marcela como causante del suicidio. En una primera mirada superficial todos, incluido el lector ingenuo, tendemos a pensar en la culpabilidad de la pastora; entonces Marcela aparece y expone su posición. Es verdad que quien lee el poema extraña que una mujer tan recatada y bondadosa sea capaz de producir celos y engañar.

---

14 es de estilo similar al de la novela pastoril que Cervantes había cultivado en su primera obra, la *Galatea*, aunque aquí da una mayor sensación de naturalidad" (Riquer, 1994, tomo 1: 185).

Ahora bien, es la misma Marcela quien realiza su defensa. Básicamente apunta a desmontar que ella sea la causante del suicidio. Ella no le ha prometido nada a Grisóstomo ni a ningún otro pastor: "[...] No me llame cruel ni homicida aquél a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito" (1.14: 187); y en lo que a ella es, hermosa, aduce que no es responsable de lo que Dios le dio, como tampoco si fuera fea; y en ninguna parte está escrito que "por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama" (1.14: 186); etc. *Ergo*, Grisóstomo mató a Grisóstomo. Una vez termina la pastora, no sin recibir el calificativo de "basilisco", se da vuelta y se retira en pos de los montes; los enamorados, los no correspondidos, los heridos, los dolientes, los que no tienen sino la estratagema de que la aman o la odian, deciden seguirla con la intención de agredirla. Entonces Don Quijote les sale al paso:

> Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con pocas razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes, a cuya causa es justo que en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive (I.14: 188).

Don Quijote, el otrora hidalgo Don Alonso de cincuenta años, el anacrónico, el hombre desprovisto de presente histórico, el resucitador de pasados vetustos y olvidados, es en esta situación el más abierto a la "lógica" de la situación, el que más escucha la palabra persuasiva de Marcela, el que logra seguir con más pertinencia el juego de las razones de una y de otros, los argumentos que son efectivamente más razonables. Es verdad que en su cabeza lo único que se le figura es poner en marcha la orden de caballería que profesa, socorriendo en esta ocasión a una doncella vilipendiada y desamparada. No obstante, aunque sus razones íntimas son locas a la luz de los hechos, conducen

a una palabra lúcida, pertinente, mucho más que las de señores tan respetables como los gentiles curiosos y los desventurados jóvenes que se fingen pastores.

Sin el menor recato, con una obstinación que sólo tienen los santos e inquisidores de su tiempo, Don Quijote aborda lo que es como si no fuese, y viceversa. Hay momentos en que efectivamente es el hazmerreír, el tonto de la obra. Se podría, pues, esperar que los resultados de la participación de un personaje con ideario de acción tan individual y tan anacrónico, fuesen las más de las veces un corto circuito; o que el mundo que Don Quijote lleva en su cabeza y su espada choque con el mundo de afuera, llevándolo a situaciones cómicas y chistosas. No obstante, nuestra familiaridad con un Don Quijote en el que sobresalen los palos y golpes, el héroe de Cervantes es en este episodio pastoril partícipe de una perspectiva que supera al simple personaje tonto, digamos, de los *Pasos* de Lope de Rueda. Al contrario, lo que resulta es un tonto lúcido,[130] un personaje cuya tontería se eleva, por la dimensión de su escucha persuasiva, de su cuidado con los argumentos. Y es que, aunque su proceder es extraño, los valores, la justicia que, por ejemplo, encarna, no siempre están por fuera de las circunstancias: su desueto ideario no siempre es tan anacrónico ante el tratamiento machista de los circunstantes.

Claro que en variadas ocasiones sus aventuras no son afortunadas. Sobre todo en la primera parte encontramos los choques y los resultados irrisorios. A manera de ejemplo veamos los episodios de Andrés y de los Galeotes.[131] En estos casos la lucha por la justicia de Don Quijote se convierte en el origen de grandes injusticias.

---

[130] Personaje que Dostoyevski, doscientos sesenta y tres años después, no duda en presentar sin más rodeos como el Idiota, el príncipe Liov Nikoláyevich Mischkin.

[131] "Las semejanzas entre esta aventura (la de los Galeotes) y la de Andresillo y Juan Haldudo son evidentes. Ambas son un análisis de la ética de las intenciones. En las dos se plantea el problema de la correlación entre los fines y los medios. También problemas económicos desempeñan roles importantes. Don Quijote, en el papel de libertador, sufre graves descalabros" (González, 1993: 183).

En el primer caso Don Quijote oye quejidos y pronto ve que los da un muchacho de unos quince años; amarrado a una encina, es azotado por un "labrador de buen talle" (1. 4: 95). La imagen de un adulto fuerte que golpea a un muchacho pone en escena un agravio –la primera circunstancia que se le presenta al neohéroe para aplicar la orden de caballería–. El labrador, al ver la figura agresiva de Don Quijote, explica las razones del castigo; el joven es su criado y le cuida mal sus ovejas, pierde una por día. Don Quijote se enfurece y afrenta a Juan Haldudo el rico, ante su criado, al decirle que "miente [...], ruin villano". Se hacen las cuentas de cuánto le debe al joven; el rico Juan dice no tener dineros, pero agrega que Andrés lo acompañe a su casa donde tiene con qué pagar; Andrés se queja porque una vez esté solo, Juan lo va a desollar; Don Quijote dice que "no hará tal: basta que yo se lo mande para que me tenga respeto; y con queel me lo jure por la ley de caballería que ha recebido, le dejaré ir libre y aseguraré la paga" (1.4: 97); Andrés riposta "que este mi amo no es caballero ni ha recebido orden de caballería alguna"; y, palabras más, palabras menos, Don Quijote afirma "que Haldudos puede haber caballeros". Entonces el pícaro Juan Haldudo jura "por toda las órdenes que de caballerías hay en el mundo" pagar "un real sobre otros, y aun sahumados". Don Quijote acepta y jura igualmente volver y castigar al caballero Juan Haldudo si no cumple lo jurado, si se "[a]parta de las mientes lo prometido y jurado, so pena de la pena pronunciada" (1.4: 98).

El infortunio que corre Andrés en manos del rico labrador, no se debe sólo a la fuerza de éste ni a la ingenuidad del caballero, lo ejecuta la infelicidad de los juramentos de su amo y Don Quijote. Pase que Don Quijote se crea, al menos él, caballero, pero que crea también que lo es Haldudo, es una desgracia. Como diría Austin (1990: 53-80), asistimos a un juramento desacertado, a una mala aplicación de las convenciones del juramento, porque ni las personas ni las circunstancias son las adecuadas; quizá simplemente se trata de que falten las convenciones a que apela Don Quijote. Un siglo antes, las carnes de

Andrés hubieran sido menos laceradas; unos siglos después hay que jurar en nombre de otras convenciones. Que Don Quijote crea de manera tajante en el juramento de Haldudo, que no oiga las palabras de Andrés, no es sino prueba del nivel de seguridad en sus creencias. El acto de desagraviar a un niño termina siendo el acelerador del agravio. Capítulos más adelante Andrés le dirá a don Quijote, con ira e indignación:

> –Por amor de Dios, señor caballero andante, que si otra vez me encontrare, aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia; que no será tanta, que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo (1.31: 391).

El tipo de ruego, a nombre de Dios, la misma maldición, muestran la ineficacia del método de Don Quijote, la miseria de sus juramentos, la precariedad de su labor. No podemos menos que sentir además de risa, piedad por quien ha creído demasiado en sus creencias y en las palabras vacías de los otros. Que Haldudo jurase en vano el nombre de las órdenes de caballería, no le prueba a Don Quijote la invalidez general de éstas, lo deja desconectado, reducido a la esfera de hazmerreír de todos, en lugar del héroe que se yergue con la fama de sus éxitos.

En el caso de los Galeotes, es el mismo caballero quien recibe el castigo de la irónica maquinaria de la justicia quijotesca. En verdad, es objeto de una humillación sin precedentes hasta entonces, en la primera parte de *El Quijote*. Los liberados no guardan la respectiva gratitud con quien los ha liberado, lo que nos sorprende porque asistimos a una de las acciones más contundentes del neocaballero; mucho más diestros que Andrés, los galeotes le ratificarán no sólo por qué son galeotes, le harán saber a Don Quijote, a golpes, que su mandato de ir al Toboso para arrodillarse ante la señora Dulcinea es imposible de seguir, ya que para ellos el camino a seguir es el de la fuga y el ocultamiento.

La aventura de los Galeotes conlleva un juego de justicias e injusticias. No es justa la pena a los galeotes; sus delitos son dignos hasta de perdón... Así reflexionan el capítulo, por ejemplo, Rodríguez Guerrero (1974: 170-186) y González (1993: 171-186). En principio esto es inobjetable, pero es más complejo.

Los Galeotes son gente forzada que van a galeras, a suplir la necesidad de mano de obra gratuita, por delitos que no dan para tanto. El primer galeote va tres años porque fue pillado, por lo que no se lo torturó, "enamorado" de "una canasta de colar atestada de ropa blanca"; el segundo va por seis años, "amén de doscientos azotes", por "canario", porque confesó, "cantó" en el tormento ser cuatrero; el tercero va por cinco años por carecer de "diez ducados" para sobornar, "untar", al escribano y al procurador; el cuarto, un anciano que se pone a llorar ante las preguntas de Don Quijote, va por cinco años "por corredor de oreja y aun de todo el cuerpo", es decir, "por alcahuete y por tener así mesmo sus puntas y collar de hechicero"; el quinto, un mozo, va por cinco años, porque como dice "me burlé demasiado con dos primas hermanas mías, y con otras dos hermanas que no lo eran mías: finalmente, tanto me burlé con todas, que resultó de la burla crecer la parentela tan intrincadamente, que no hay diablo que la declare"; finalmente, el sexto, un hombre "de buen parecer", doblemente encadenado y doblemente interesante, porque va por diez años y porque es el autor de una obra picaresca, la cual es como manda el canon, *autobiográfica*: *La vida Ginés de Pasamonte*.

Comparadas con las leyes de los mundos caballerescos, las leyes que castigan a los galeotes son ignominiosas; Don Quijote no hace otra cosa que corregir un tratamiento inhumano que resalta el silencio y el llanto del anciano acusado de hechicería. Las leyes que imita Don Quijote resultan más humanas, pero estas mismas leyes obligan a los liberados a quedar bajo las órdenes del liberador, lo cual conduce a una sinsalida para quienes tienen tras sus talones las leyes de la majestad de España. Asistimos, pues, a un gran desencuentro entre el liberador y los liberados; el renovador de la justicia no es tratado con justicia.

Que Cervantes se burla de su personaje, no hay duda, porque el capítulo, a pesar de la seriedad de la crítica, es una burla en la que Don Quijote se ve urgido de hacer averiguaciones metalingüísticas, donde muestra cierta ingenuidad para jugar con el lenguaje de germanía de los pícaros. No entiende cómo condenan a alguien por enamorado o por canario cantor. Los galeotes fingen haber cometido actos elementales y cotidianos, pero lo que realmente hacen es reírse de ellos mismos, de sus miserias. [132]

El lenguaje que no dice lo que dice, se produce en este caso no para adecuar el mundo a la palabra de Don Quijote –como suele suceder en la novela–; la finalidad, en el caso de los galeotes, consiste en señalar el aspecto relativo a la justicia o, mejor, a la injusticia. La forma irónica del lenguaje es aquí, en el fondo, la búsqueda de una queja o una denuncia mediante un lenguaje que empieza por basarse en el uso de expresiones privadas (que entienden los galeotes y los guardas) y termina por ser un modo de provocar el espacio para lanzar una aclaración chistosa que señala, por ejemplo, el uso de la tortura: "Señor caballero, cantar en el ansia se dice entre esta gente *non sancta* confesar en el tormento" (1.22: 267). La palabra de los galeotes instala un contexto que pone en cuestión lo que se está diciendo, como si este decir no fuera serio, porque lo que es serio es la gravedad de lo que pasa en el mundo.

Poco a poco, nos enteramos de que estas palabras no son serias, porque si lo fueran todo el sistema que los arrastra engendraría otro tipo de justicia. Efectivamente, los cuatro primeros van a galeras por robar una baratija, por cantar en

---

[132] Curiosamente, el capítulo XXII representa una burla de Cervantes al estatuto de la credibilidad de las novelas picarescas. Si estas presumen de contar la vida completa del pícaro narrador, es cuestionable la completud de estas vidas, en cuanto los personajes aún están vivos. Cervantes descree del intento de la novela picaresca de presentarnos una parte de una vida como la vida completa. Por ello, Ginés de Pasamonte, líder de la picaresca cervantina en *El Quijote*, no ha terminado su novela, pues no ha muerto. Como vemos, en este sentido, el capítulo apunta a cómo volver más convincentes estos cuentos de rufianes. No se trata de hacer ficciones, sino de que éstas se sostengan con verosimilitud, o mejor, como dice el autor en el capítulo 18 de la segunda parte, que "tengan la fuerza de la verdad". (Ver a Gilman, 1993: 134).

el tormento, por la falta de dinero para sobornar y por ser un viejo enfermo. Es decir, van porque, curiosamente, mientras veremos a muchos fingir con gusto en esta novela, a estos hombres les es obligatorio fingir; tienen que decir lo que de ellos se afirme, porque siempre están al borde de tener que decirlo bajo tormento. Curiosamente, si mediante el fingir se encuentran salidas a los aprietos, en la tortura estos son tan intensos que el fingimiento sólo sirve para salir con rapidez de la situación, no obstante quedar al final en una posición indigna y miserable. Por tal motivo, además de la consabida historia de la justicia y la ingratitud, nos encontramos con el silencio, con la queja, con un desenfado que se acrecienta de galeote a galeote.

Sin duda, tanto el quinto como el sexto galeote, que van, el uno por irresponsabilidad con las mujeres, y el otro "por más delitos que todos los otros juntos", usan palabras directas, orgullosas y sin ambages. Ya el narrador ha dicho que el habla del tercer galeote tiene –el que dice ir a galeras por falta de «diez ducados» para comprar la justicia– "mucho desenfado"; igualmente afirma el narrador que el quinto galeote, el "don Juan", habla "con mucha más gallardía que el pasado (es decir, el tercer galeote, ya que el cuarto casi no habla debido a la congoja que lo embarga)". Desenfado y gallardía no son otra cosa que, en el tercer galeote, capacidad de decir la verdad sobre la injusta justicia de su majestad; en el quinto, es sinceridad para manifestar sus desafueros con diversas mujeres: "–Yo voy aquí porque me burlé demasiadamente con dos primas hermanas mías, y con otras dos hermanas que no lo eran mías; finalmente tanto me burlé con todas, que resultó de la burla crecer la parentela tan intrincadamente, que no hay diablo que la declare". (1. 22: 270)

Son, pues, dos condenados que van al grano, sin culpa y, sin duda, se ufanan de sus actos. Lo cual se acrecienta con Ginés de Pasamonte, esa especie de Félix Krüll cervantino. Se trata de la figura que más sobresale entre los galeotes, porque su desenfado y gallardía se deben a que ha llevado al extremo su palabra. Es decir, ha escrito su vida con sus propios pulgares

en un libro hecho al estilo de la novela picaresca, con el cual, Ginés de Pasamonte espera incluso opacar al mismo *Lazarillo de Tormes*, porque su libro "trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no puede haber mentiras que se le igualen" (1.22: 272). Con estas verdades, Ginés de Pasamonte es el galeote que con más eficacia aclara y hace lo que dice. No duda en detener la burla del guarda que lo llama "Ginesillo de Parapapilla": "Váyase poco a poco, y no andemos ahora a deslindar nombres y sobrenombres: Ginés me llamo y no Ginesillo, y Pasamonte es mi alcurnia, y no Parapapilla [...]" (p. 271). Igualmente, riposta burlescamente a Don Quijote cuando éste le pregunta si el libro está acabado y contesta: "¿Cómo puede estar acabado [...] si aún no está acabada mi vida?" (p. 272). Es, pues, una especie de figura de gran alcurnia de los bajos fondos picarescos –un Monipodio del rigor ilegal–; una especie de héroe que piensa sellar su obra con su muerte; un hombre que, incluso, una vez lo libera Don Quijote, antes de golpear a este con sus compinches, le aclara la imposibilidad de presentarse ante Dulcinea del Toboso.

Los Galeotes representan la palabra menos fingida; sus ironías, su vocabulario resalta que estas palabras agencian sus dolores y miserias, con la moneda amarga del autoirrisión; con la manifestación de una risueña ayuda metalingüística, el interlocutor queda informado de sus asuntos. Y el grado superior de estos discursos "verdaderos" e inconclusos lo obtienen las respuestas aguerridas del delincuente letrado: Ginés de Pasamonte, el artista bandido, preso que, de alguna forma, también lo fue Cervantes. Don Quijote, a su turno, representa la palabra encarnada, la más de las veces desactualizada pero asumida con un empeño y entrega absolutos, y que, en no pocas ocasiones, recoge el sentido común (que no era necesariamente el de la España de su tiempo), como cuando presenta uno de los discursos más importantes del siglo XVII español sobre la alcahuetería y la hechicería. Por un lado, Don Quijote plantea una "profesionalización" de la primera y frena el alcance de la hechicería, que tantos autos de fe alimentó en esos siglos, porque

"[...] no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan; que es libre nuestro albedrío, y no hay yerba ni encanto que le fuerce" (1.22: 269). Don Quijote, en la aventura de los galeotes, asiste a un encuentro de la palabra menos fingida, que tiene como consecuencia uno de los desencuentros más desconsoladores del caballero de la triste figura. De todas maneras, ante la tortura y las cadenas, todo el episodio parece aconsejar: finge para sobrevivir, de lo contrario, aguanta los golpes.

Los tres casos antes descritos nos muestran algunas de las reacciones de los personajes, fingidas o no, ante el reto de las ficciones que encarna Don Quijote. Sin más discusiones, un camino consiste en atenderlo y escucharlo por ser quien mejor observa y argumenta a favor de los injusta y exageradamente condenados. Ante la defensa de Marcela de Don Quijote, nadie duda en contener las acusaciones envenenadas, que son simplemente el reproche a una mujer hermosa que no ama a quienes la aman. Por su lado, ante el mandato de Don Quijote para que le pague lo justo a Andrés, el rico Haldudo no duda en fingir un juramento caballeresco, a la espera de que el entrometido héroe se largue y darle al muchacho un castigo doble. Los galeotes, más miserables pero también más verdaderos, al practicar con palabras comunes y corrientes que significan lo contrario, es decir, al dignificarse por medio de un decir eufemístico, un lenguaje que adorna falsamente la crueldad, ponen en escena la mentira de las palabras y provocan (cuando no eluden presentarse con entereza), la palabra clara, directa, orgullosa, que no finge sino que señala y denuncia; una palabra que oscila entre la irrisión y cierta autoexaltación propia de los pícaros.

En el capítulo VII, ante la desaparición de los libros y la biblioteca, la sobrina de Don Alonso el bueno se ve obligada a fingir que fue un mago quien los desapareció. El procedimiento de quienes no quieren chocar con Don Quijote y que, incluso, le quieren ayudar a sobrellevar la locura, protegerlo de los golpes a que esta lo conducirá, es ampliado y generalizado a lo largo de la

novela, de una manera tan vasta, teatral y loca que transforma las situaciones en todo un teatrino de títeres, encantamientos, magos, viajes interespaciales, etc.

La risa del libro le debe mucho a estas ficciones, porque, al contrario de la idea según la cual fingir es una cosa muy tramposa pero también muy seria, en *El Quijote* el fingir de los otros convierte al maltrecho caballero en el hazmerreír de sus mismas ideas y a los que fingen, en los payasos del circo del lector. Así como al inocente le toca en la tortura fingir que es un criminal para no morir, al mundo le toca fingirse quijotesco para poder sobrellevar a Don Quijote. Sólo que esto no siempre es afortunado y a veces, cuando lo es, resulta inverosímil ante los ojos de Don Quijote.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

ANEXO III
LA PROMESA EN *EL QUIJOTE*

Uno de los temas de *El Quijote* que más se recuerda y reitera entre los comentaristas, que más evocan los poetas, es el de la promesa que le hace Don Quijote a Sancho Panza, según la cual lo hará gobernador de una ínsula. A parte de la simbología de este acontecimiento, del juego con los deseos de grandeza y de los roles cómicos del dador y del merecedor de un gobierno, se presenta aquí una invitación a aplicar los criterios sobre la promesa desarrollados por Austin y Searle, a la promesa que le permite a Sancho sobreponerse a los golpes, las miserias, los manteamientos y los continuos estados calamitosos en que cae mientras acompaña a su vecino.

Una vez Don Quijote se dispone a hacer su segunda salida, trata de suplir las recomendaciones del ventero: llevar dineros, ungüentos, camisas blancas y, por supuesto, un escudero. El narrador nos cuenta cómo Don Quijote se consigue un escudero, esto es, persuade a su vecino:

> En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien -si es que este título se puede dar al que es pobre-, pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas don Quijote, que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula y le dejase a él por gobernador della. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer e hijos, y asentó por escudero de su vecino (I.7: 125-126).

¿Cómo analizaremos esta promesa? Básicamente con dos procedimientos: 1) observarla a la luz de las condiciones de fortuna de los performativos planteada por J. L. Austin, buscando posibles infortunios; 2) analizar dicha promesa a la luz de las condiciones que propone Searle.

¿Qué idea ofrecemos con respecto a la promesa quijotesca? Creo que el hecho de que esta promesa domina la relación entre caballero y escudero, entre hidalgo y labriego, entre vecinos aventureros, hasta faltar unos 20 capítulos para terminar la vida y la novela de Don Quijote, la convierte en uno de los ejes centrales de la pareja cervantina. Por ello, contra toda convención que muestre que se trata de unas palabras desafortunadas de Don Quijote, incluso ridículas, veremos que, en tanto se limite el análisis a la relación y obligaciones a que se someten Quijote y Sancho, la promesa quijotesca será afortunada. Quizá esta fortuna se deba al empeño con que Don Quijote cumple las condiciones de sinceridad y esencial. Don Quijote promete sinceramente y se obliga a conseguir el gobierno para Sancho. Y aunque desde todo punto de vista es por lo menos inverosímil que pueda conseguir la ínsula, la franqueza con que la ofrece, la responsabilidad con que asume esta oferta y la obligación a que se somete, hacen de esta promesa una fortuna. Una fortuna por encima de la imposibilidad de lo propuesto; una fortuna de la flexibilidad del mundo ficcional creado por Cervantes.

Es de resaltar cómo el acto ilocutivo de la promesa se ha vuelto algo así como un paradigma –un *leitmotiv*– en los estudios de filosofía del lenguaje. En las conferencias de Austin que conocemos con el título de la segunda edición, *Cómo hacer cosas con palabras, How to do things with words*, (y cuya primera edición llevaba por título *Palabras y Acciones*, según la traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabosi); en dichas conferencias, paralelo a otros performativos, jurar, bautizar, legar, apostar, el acto de prometer adquiere una importante preponderancia; quizá por la honda relación que tiene con nuestra vida cotidiana, o porque con este caso la teoría de los actos lingüísticos, de los performativos, encuentra un caso revelador, que es fructífero para el desarrollo de la teoría.

Austin muestra algunos performativos ("sí, juro…") y establece que "expresar la oración (por supuesto, en las circunstancias apropiadas) no es describir ni *hacer* aquello que se diría que hago al expresarme así [menos aún algo que ya he hecho o

que no he hecho todavía], o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo" (1990: 46). Así, en una discusión con quienes dicen que todo enunciado que no sea verdadero (V) o falso (F) es un sin sentido, va indicando otros rumbos del sentido de los enunciados. Pronto pasará a afirmar que, no obstante no ser los performativos enunciados sin sentido, no por ello no sufren desdichas, infortunios. Esto es, que para que un performativo no falle, debe cumplir las siguientes 6 condiciones de fortuna, que recogemos, sintetizadas, por Adolfo L. Gómez:

> 1.1 (o A-1) debe existir un procedimiento convencional, dotado por convención de cierto efecto y que comprende la enunciación de ciertos enunciados por ciertas personas en ciertas circunstancias, 1.2 (o A-2) en cada caso, las personas y las circunstancias deben ser las adecuadas para invocar el procedimiento; 2.1 (B-1) el procedimiento debe ser ejecutado por todos los participantes correctamente y 2.2 (B-2) debe realizarse íntegramente. 3.1 (Γ1) cuando el procedimiento exige de los participantes ciertos pensamientos, sentimientos o intenciones, es preciso que los tengan en el momento de la ejecución y 3.2 (Γ2) se comporten así en lo sucesivo (1991: 54-55).

Ahora bien, si el promitente promete seriamente, sin defectos, es porque cumple estas condiciones de fortuna; lo cual da a entender, claro está, que el promitente no padece circunstancias como: actuar bajo presión, por error, por accidente o por fingimiento, etc. (Austin, 1975: 223). El caso es que, en los casos afortunados en los que se dice "te prometo", quien lo dice empeña su palabra.

Austin plantea que en las expresiones realizativas se "ponen en juego uno u otro de los hechos" que le son concomitantes, y si estos están ausentes no diremos del performativo que es falso sino más bien que "es nulo, o hecho de mala fe, o incompleto o cosa semejante" (1990: 52). De ahí que, quien prometa, promete aun con mala fe, y este enunciado antes que ser incorrecto, en sentido estricto "implica o insinúa una falsedad o un enunciado erróneo (a saber, que el promitente se propone hacer algo)" (p. 52).

Evaluemos, pues, si la promesa de Don Quijote es nula, hueca, incompleta, inadecuada, hecha de mala fe e implica o insinúa un enunciado errado.

Tal y como nos cuenta la promesa el narrador de *El Quijote*, es claro que tenemos una descripción: "X promete Pr a Y". Esto nos dice, entre otras cosas, que lleva sus buenos siglos la institución de la promesa. Más ¿quién promete? Don Quijote. ¿A quién se promete? Al labriego Sancho. ¿Qué promete? Una ínsula para que la gobierne el afortunado labriego.

¿Hay una mala invocación de un procedimiento, ya porque no existe o no es aceptado? Me parece que con respecto a A1, la promesa de Don Quijote es desafortunada; sencillamente él apela a una convención, la orden de caballería, que sin duda si existiese le llevaría a cumplir lo dicho: sea por la fuerza de su brazo, sea porque dicha fuerza se pone al servicio de algún maltratado, invadido o expulsado injustamente. Este contraste, entre una orden, con todos sus pasos y regulaciones, y un mundo en el que ya no se reconoce dicho procedimiento, es parte del impacto y de la risa de la novela. Por lo demás, el mismo Austin hace referencia a un código de procedimientos que perfectamente puede ser rechazado porque no se admite:

> [...] El código del honor que incluye la práctica del duelo. Así por ejemplo, nos pueden dirigir un desafío diciéndonos "mis padrinos le visitarán", que equivale a "lo reto a duelo", y nosotros podemos limitarnos a encogernos de hombros. La situación general es explotada en la triste historia de Don Quijote (1990: 68).

La promesa de Don Quijote está conectada a un código de procedimientos que, en tanto ya no es aceptado por la comunidad, vale decir, por la comunidad anodina y normal que está por fuera de las novelas de caballería, en tanto esto, los medios para realizar la promesa resultan ser desacertados, impropios, desgastados.

Ahora bien, el problema es que en un principio una promesa no deja de ser aceptable para aquel a quien se le hace, si se sabe

de la seriedad del promitente. Claro, si la promesa cumple todas las reglas que propone Searle, nadie dejaría de aceptarla; simplemente la aceptaría con gusto. En este sentido, la simpleza de Sancho le permite imaginar que su vecino puede designar gobernadores, que él puede serlo; por tal motivo, Sancho acoge la promesa sin mayores dudas, la espera, y más cuando lo que se promete le asegura un futuro lleno de fortuna. Esto se aclara cuando, por primera vez, desde que están juntos, Sancho ve a Don Quijote vencer al vizcaíno, y cree que ya está en sus manos la ínsula:

> Ya en este tiempo se había levantado Sancho Panza, algo maltratado de los mozos de los frailes, y había estado atento a la batalla de su señor don Quijote, y rogaba a Dios en su corazón fuese servido de darle victoria, y que en ella ganase alguna ínsula, de donde le hiciese gobernador, como se lo había prometido. Viendo, pues, ya acabada la pendencia (...), se hincó de rodillas delante dél, y asiéndole de la mano se la besó, y le dijo:
>
> –Sea vuestra merced servido, señor don Quijote mío, de darme el gobierno de la ínsula que en esta rigurosa pendencia se ha ganado; que por grande que sea, yo me siento con fuerzas de saberla gobernar tal y tan bien como otro que haya gobernado ínsulas en el mundo.
>
> A lo cual respondió don Quijote:
>
> –Advertid, hermano Sancho, que esta aventura y las a ésta semejantes no son aventuras de ínsulas, sino de encrucijadas, en las cuales no se gana otra cosa que sacar rota la cabeza o una oreja menos. Tened paciencia, que aventuras se ofrecerán, donde no solamente os pueda hacer gobernador, sino más adelante" (I.10: 146-147).

Por tanto, es una promesa que depende de ciertos acontecimientos; no se puede precisar cuándo será posible, pero sí que el hecho de salir a buscar aventuras los acerca a las condiciones para cumplirla, al día y a la hora en que se habrán de ganar una ínsula. Es una promesa a largo plazo, aunque Sancho languidece menos con esperar que cuando oye hablar tan mal de las Biblias que sustentan los procedimientos de su amo: las novelas

de caballería.[133] Sigue, no obstante, fiel a su amo, con muchas expectativas, iluminado a veces menos por la promesa que por ver en qué para todo y, sobre todo, por la amistad que lo une a Don Quijote.

¿Hay una mala aplicación con respecto a personas o circunstancias no apropiadas? Con respecto a A2, bien veo que el señor que se toma y asume por caballero andante no es el hombre más apropiado para prometer semejante cosa; sin duda, lo prometido está por encima de sus posibilidades. Igualmente, en un principio el hombre a quien se le promete es el menos indicado para gobernar una ínsula. Sólo en el juego de una novela que nos muestra el crecimiento del personaje de Sancho, y como resultado de la lógica de la ficción dentro de la ficción, el labriego no resulta inferior al reto de gobernar. Sancho, a la hora de impartir justicia, lo hará con tal sensatez, como muestra de la secreta ironía de la novela. Y a pesar de esto, no podemos olvidar que el uno está loco y el otro es un ingenuo, un "mentecato", como se califica Sancho a sí mismo (II.10: 106). Bien visto, en la *Primera Parte* sobresale la ausencia del logro de la tal ínsula y del gobierno, lo cual revela, ya una incapacidad de estos dos personajes para efectivamente lograr la ínsula (incapacidad que el lector juzga coherente con los personajes), ya se convierte este episodio del gobierno de Sancho en un "gancho" para escribir la segunda parte de *El Quijote*.

Con respecto a B1 observo el siguiente problema. Ante el enunciado o emisión: "te prometo que tal vez puede suceder aventura…", es presumible que, en principio, una duda como la que instala un "tal vez" haga tambalear la promesa. Quizá en vez de crear esa especie de confianza que inspira la promesa en el alma de aquel a quien se promete, lo que se crea es duda,

---

[133] "A la mitad de esta plática se halló Sancho presente, y quedó muy confuso y pensativo de lo que había oído decir que ahora no se usaban caballeros andantes, y que todos los libros de caballería eran necedades y mentiras, y propuso en su corazón esperar en lo que paraba aquel viaje de su amo, y que si no salía con la felicidad que él pensaba, determinaba de dejalle y volverse con su mujer y sus hijos a su acostumbrado trabajo" (I.32: 398).

desasosiego. Entonces, ¿tendríamos una vaguedad no tanto en lo prometido como en el tiempo en que se cumplirá la promesa? ¿Tal vez sí se ganará la ínsula pero –ya se ha dicho– no se sabe bien cuándo? ¿Tal vez sí, tal vez no? No obstante, siguiendo las palabras de Gómez: "la promesa es transitiva", bien puede Don Quijote estar supeditando el cumplimiento de su promesa a que se den ciertas cosas. Por ejemplo, una aventura que no sea de encrucijada. Igualmente, como en la frase de Voltaire,[134] el "tal vez" de Don Quijote tiene la fuerza del "podría", esto es, de "si sucede tal aventura, entonces…". Por otro lado, pueden ser simples restos de los ademanes del estilo alambicado de las Biblias caballerescas de Don Quijote.

De todas maneras, la promesa de Don Quijote está bastante condicionada a ciertos hechos, hechos que se darán sólo si el caballero promitente es acompañado por su labriego escudero y las circunstancias del mundo le facilitan la aventura indicada.

Bien veo que, pasando a B2, las deficiencias que le atañen tienen que ver más con los "performativos contractuales que exigen, para su cabal cumplimiento, reciprocidad de parte del interlocutor" (Gómez, 1988: 53). Prometer, como bien lo dice Austin en la Conferencia XII de *Cómo hacer cosas con palabras*, es un verbo compromisorio, "que compromete a hacer algo", "obliga a declarar una intención" (1990: 138). Según afirma Searle en *Una taxonomía de los actos ilocucionarios* (1991), estamos ante un verbo con el cual el mundo se adecúa a las palabras, "la dirección de ajuste es mundo-a-palabras" (1991: 461). "El locutor se compromete en grados variados para que realice actos futuros, la dirección de adecuación es del mundo a las palabras…" (Gómez, 1988: 141).[135]

---

[134] "Cuando un diplomático dice sí, quiere decir «quizá»; cuando dice *quizá*, quiere decir «no»; y cuando dice *no*, no es un diplomático. Cuando una dama dice *no*, quiere decir «quizá»; cuando dice *quizá*, quiere decir «sí»; y cuando dice *sí*, no es una dama." Teresa de Juana ha reescrito esta frase así: "Cuando un diplomático dice *sí*, quiere decir «quizá»; cuando dice *quizá*, quiere decir «no»; y cuando dice *no*, ha empezado a negociar en grande. Cuando una dama dice *no*, quiere decir «no»; cuando dice quizá, quiere decir «quizá»; y cuando dice sí, es una mujer que quiere".

[135] He aquí una de las razones por la que resulta tan llamativa la promesa: para ésta, el mundo es el que tiene que acomodarse a las palabras. Mejor dicho: uno ajusta el mundo

Por el lado de los requerimientos de B2, estos no le competen del todo al prometer quijotesco. ¿Qué es prometer íntegramente si se requiere de tanta eventualidad y azar para realizar la promesa quijotesca? Quizá ante tanta espera, aquel a quien se promete podrá decir "al diablo con tu promesa", pues el promitente no ha cumplido con la segunda parte de las condiciones preparatorias, según la cual, por ejemplo, Sancho considera que el beneficio del cumplimiento de la promesa es inaplazable, no da espera. En fin, sólo en una aventura de ínsulas, Don Quijote podrá redondear con fortuna su promesa y cumplir con entereza B2.

Podemos observar que la promesa de Don Quijote es desacertada; es un acto intentado y nulo. Sin embargo, en la medida en que el futuro sea pródigo en ciertas circunstancias que no dependen (absolutamente) de los personajes, es posible que la materialicen. La novela hace que pongamos a un lado nuestros evaluadores de promesa acertadas y nos brinda, a menudo, posibilidades de que el acto infortunado tenga lugar. Efectivamente, cuando las cosas se dan o Don Quijote cree que se dan, éste no duda en señalar la cercanía de la ínsula y el gobierno, v. g., en el momento de aparecer la princesa Micomicoma, Don Quijote no tiene más que decirle a Sancho: "¿Qué te parece, Sancho amigo? ¿No oyes lo que pasa? ¿No te lo dije yo? Mira si tenemos ya reino que mandar y reina con quien casar" (I.30: 376). Bien se ve que, en el juego de la ficción, la promesa tan pronto parece nula, como lista a realizarse. Parte de esto es el delicioso juego de la novela de Cervantes.

Desde la perspectiva de Γ1, me parece que el acto no es hueco. Don Quijote no es insincero. Su promesa está sustentada por pensamientos, sentimientos e intenciones que tiene en el momento de prometerle Pr a Sancho. Don Quijote tiene toda la intención de cumplir lo prometido, de correr –entre muchas– una aventura de la que resulte la ínsula; y quiere que Sancho reconozca esta intención. Para los pensamientos, es suficiente

---

a las palabras dichas; el mundo debe cambiar en el sentido de las palabras de promitente.

leer el primer capítulo para informarnos que sí tiene una serie de pensamientos que son las matrices de la promesa, el "paradigma metafísico" de su Pr. Así, por ejemplo, Don Quijote es consciente de que hay que resucitar las empresas caballerescas. Por otro lado, se siente más caballero en la medida que tiene escudero y que le puede prometer un reino.

Con respecto a Γ2, ¿se porta Don Quijote en lo sucesivo como quien prometió una ínsula a Sancho? Sí, sin duda. Nunca desfallece. La tercera salida es también una forma de sostener esa promesa. Quizá por eso tienen razón el ama y la sobrina al reprochar a Sancho por ser él "y no otro, el que distrae y sonsaca a mi señor, y le lleva por esos andurriales" (II.2: 53).

Además Austin estima:

> [...] En el caso del prometer, debo tener la intención de cumplir (condición de sinceridad), pero además tengo que pensar que lo que prometo es practicable y pensar, quizá, que el acto prometido resultará ventajoso para el destinatario de la promesa, o que éste considera que dicho acto será ventajoso para él (condición preparatoria) (Austin, 1990: 83; Gómez, 1988: 57).

Igualmente, postula Austin, si "prometo" ("me comprometo"), de lo que se sigue: "yo debo" (condición esencial) (1990: 94-95; Gómez, 1988: 58). Se advierte cómo para Don Quijote su empresa es practicable y conveniente para el pobre labriego (condición preparatoria).

Con respecto al triple tema del *arrastre*, la *presuposición* y la *implicación pragmática*, afirma Gómez:

> [...] Un acto ilocutivo *implica* las condiciones preparatorias, expresa las condiciones de sinceridad, *presupone* las condiciones de contenido preposicional y *dice* (y / o *arrastra*) el fin ilocucionario, me parece más adecuado, siempre y cuando se diga cuál es la diferencia entre "implicar" y "expresar". He sido escéptico con respecto a esta última porque Austin vio muy bien con respecto a las condiciones –condiciones preparatorias y de sinceridad– que ellas tienen un efecto común, que difiere de las

> condiciones A y B, que consiste en que su fallo no invalida el acto y simplemente lo hace defectuoso (1988: 220).

¿Qué *arrastra* la promesa de Don Quijote de que "tal vez le podía suceder aventura en quítame allá esa paja alguna ínsula"?

"El arrastre *hace parte del significado de la frase, no depende del contexto, no es anulable, no es separable* y si la frase p arrastra q, y q es falsa, p también debe serlo" (Gómez, 1988: 157). "La relación de arrastre es una noción *semántica* que exige que *los enunciados conectados pertenezcan al mismo universo del discurso y que presenten un parentesco en la significación*" (p. 61).

En consecuencia, "si todos los perros son lanudos, arrastra que algunos lo son", y si "X promete Pr a Y" arrastra que X debe cumplir Pr a Y. Si Don Quijote le prometió una ínsula a Sancho para que la gobierne, esto *arrastra* que le debe la ínsula (como quien dice *arrastra* la condición esencial).

Visto así, no se puede decir: "X prometió Pr a Y; pero Y prometió también Pr a X". ¿Se puede decir: "Don Quijote prometió una ínsula a Sancho, pero Sancho prometió también una ínsula a Don Quijote? Sin embargo, me parece posible que Sancho le prometa a Teresa Panza que va a estar en casa en el próximo verano y que ella sin duda se lo crea.

Por otro lado, ¿qué *presupone* esa promesa? Tenemos que la presuposición "*hace parte del significado del enunciado*, no hace parte del contexto, *no es anulable, no es separable* y si el enunciado p presupone q se privará del valor de verdad si q es falsa" (Gómez, 1988: 157). Por ejemplo: "los profesores de la Universidad del Pacífico son barbudos, pero no hay profesores". Por supuesto, es necesario que existan los profesores de la Universidad del Pacífico para poder predicar de ellos que son barbudos o no u otra cosa.[136]

[136] Me parece de gran alcance el comentario de O. Ducrot en su conferencia "De Saussure y la filosofía del lenguaje". Es una actitud completamente diferente discutir lo que el interlocutor ha afirmado y lo que ha presupuesto. En el primer caso la crítica puede permanecer interior al diálogo: se rechaza lo que ha sido dicho pero se le reconoce al otro el derecho de decirlo. En el segundo, por el contrario, la discusión toma un carácter necesariamente agresivo y apunta a

En aras de precisar en un enunciado la promesa del Quijote (Pr de Q), lo reconstruiremos a partir del discurso del narrador, palabras más, palabras menos, de la siguiente forma:

> Pr de Q: "Sancho, vente conmigo como escudero, porque te prometo que si nos llega a suceder aventura en que ganase en quítame allá esas pajas, alguna ínsula, te dejaré en ella gobernándola [...]".[137]

Si describimos la situación como: "Don Quijote le prometió Pr a Sancho", podríamos entonces decir disparates como: "Don Quijote le prometió Pr a Sancho, pero Don Quijote no existe" o "Don Quijote le prometió Pr a Sancho, pero no existe Sancho". ¿Qué sentido tiene "Don Quijote le prometió Pr a Sancho, pero Don Quijote jamás promete"?

Lo cierto es que con respecto a Pr de Q, lo que se presupone es la condición del contenido proposicional, es decir: un yo, referente, que es locutor y que predica de sí la realización de un acto futuro. Bien se puede afirmar: en las promesas siempre se predica del locutor la realización de un acto futuro.

Como quien dice, en Pr de Q un yo, Don Quijote, predica de sí que si sucede tal y tal, ganará una ínsula que dejará bajo el gobierno del interlocutor, es decir, su escudero Sancho. Luego se presupone que quien prometió hará un acto futuro y que este acto beneficiará al interlocutor.

Bajo el presupuesto de que Don Quijote, entre otras actividades, realizará algo que beneficiará a Sancho, es por lo que éste sigue a su amo. Claro que también hay otro presupuesto: que Don Quijote es un caballero andante, y este otro: que funcionan aún los caballeros andantes. Recordemos el momento del capítulo XXXII, *Primera Parte*, cuando el ventero defiende su afición

descalificar al interlocutor" (p. 366). Muchas de las rabias de Don Quijote se deben a que se le discute su presupuesto, la existencia del mundo de las novelas de caballería.

[137] La expresión "en quítame allá esas pajas" es una locución adverbial y coloquial que significa: "Por cosa de poca importancia, sin fundamento o razón" o "nimiedad, nadería, cosa de poca dificultad o poca importancia", en www.significadode.org/significadode/paja.htm y en: www.wordreference.com/definicion/paja. Consultadas el 27 de agosto de 2010.

a los libros de caballería ante el cura. Entonces, no obstante su afición, el ventero se ve obligado a manifestar que no cree que se usen aún las órdenes de caballería: "[...] No seré yo tan loco que me haga caballero andante, que bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros [...]" (I.32: 398). Pues bien, cuando Sancho oye esto, no le queda más que la confusión "y propuso en su corazón de esperar en lo que paraba aquel viaje de su amo, y que si no salía con la felicidad que él pensaba, determinaba de dejalle y volverse con su mujer y sus hijos a su acostumbrado trabajo" (I.32: 398). Es decir, si el presupuesto es discutible o inexistente, no se puede esperar la felicidad de la promesa de Don Quijote. ¿No será mejor, en tal caso, "volverse con su mujer y sus hijos a su acostumbrado trabajo"?

En lo que atañe a la *implicación pragmática*, diríamos que Don Quijote es sencillamente impecable. En ningún momento se observa que prometa y no crea en los medios para conseguir lo prometido y mucho menos que no tenga la intención de cumplir. Igualmente el caballero de la triste figura sabe que lo prometido es ventajoso para Sancho, lo elevará de su situación actual. Lo que se *implica pragmáticamente* es entonces la condición preparatoria y (quizá sobre todo) la condición de sinceridad (a la que volveremos). Por este lado, la promesa de Don Quijote no es defectuosa; además no es infortunada porque no descree de lo que hace (quizá cree demasiado).

Probablemente, por tales razones se debe que cuando, en el capítulo XVIII de la *Primera Parte*, Sancho, al ver a su amo con el "bálsamo" vomitado, se le revuelve también el estómago y lo vierte sobre su señor, se dirige pues a sus alforjas para limpiarse y, al no hallarlas, dice el narrador que "estuvo a punto de perder el juicio. Maldíjose de nuevo, y propuso en su corazón de dejar a su amo y volverse a su tierra, aunque perdiese el salario de lo servido y las esperanzas del gobierno de la prometida ínsula" (I.18: 225).[138]

---

[138] Cuando quien promete predica de sí un acto futuro que beneficiará al interlocutor, la

Viendo Don Quijote tan triste a Sancho, lo trata con tal tino y ternura, "sábete, Sancho, que no es un hombre más que otro, sino hace más que otro. Todas estas borrascas que nos suceden son señales de que presto ha de serenar el tiempo y han de sucedernos bien las cosas" (I.18: 225); que resucita de las cenizas y golpes, la voluntad de continuar de Sancho, diciendo que los azotes de ahora son "señales de que presto ha de serenar el tiempo".

Sancho desiste de volverse a casa. Tan bien hace Don Quijote su trabajo de persuadir a su escudero para continuar las campañas caballerescas, que Sancho, tan agudo para describir el mundo, le dice: "Más bueno era vuestra merced [...] para predicador que para caballero andante" (I.18:25). Promete Don Quijote un acto futuro, una gran hazaña, con un fruto, una ínsula; y un don para Sancho, hacerlo gobernador; pero mientras tanto, mientras los abruman las dificultades, azotes y desventuras, Don Quijote, para mantener clara la intención de cumplir lo prometido, con su audaz palabra de predicador, disminuye el desánimo de Sancho e incrementa la esperanza de mejores aventuras.

II

Analicemos ahora, brevemente, la promesa de Don Quijote (Pr de Q) a la luz de las condiciones que John Searle plantea:

> como un conjunto de proposiciones tales que la conjunción de los integrantes del conjunto implique [arrastre][139] la proposición de que el hablante ha hecho una promesa, y que la proposición de que el hablante hizo una promesa, implique esta conjunción (1983: 89).

Recordemos que estas condiciones han sido indagadas con la finalidad de saber si "son necesarias y suficientes" para que

promesa crea en éste razones suficientes para la esperanza, si el promitente conserva la prestancia ante el interlocutor.

[139]El texto en español que seguimos traduce erradamente; hay pues que corregir y cambiar "implicar" por "arrastrar".

el acto de prometer se realice mediante la enunciación de una oración determinada. Recordemos que Searle busca poder extraer de este conjunto de condiciones "un conjunto de reglas (constitutivas) para el uso del mecanismo indicador de función" (p. 89). Recordemos también que el que promete, así no se hayan formulado estas reglas, no por ello no ha venido jugando al acto de la promesa, y que "todos [y entre todos Don Quijote y Sancho] aprendimos cómo jugar el juego de los actos ilocutivos, pero en general se hizo sin una formulación explícita de las reglas" (p. 89). Don Quijote sabe que debe, y Sancho sabe qué reclamar.

Por otro lado, Searle afirma:

> [...] Sólo trataré de las promesas categóricas e ignoraré las promesas hipotéticas; pues si conseguimos una explicación de las promesas categóricas, ésta puede extenderse fácilmente para tratar las hipotéticas. En resumen, me voy a ocupar solamente de un caso simple e idealizado (1994: 64).

Tratemos, pues, de analizar, bajo los rigores de esta idealización, qué aspectos cumple la promesa de Don Quijote,si cumple todas las condiciones, si ninguna, si al menos una, etc. Basémonos en esta transformación de la cita inicial del capítulo VII, *Primera Parte* (que citamos al principio de este ensayo), transformación de la que resulta un enunciado en primera persona y que llamaremos **Pr de Q**:

> Sancho, vente conmigo como escudero, porque te prometo que tal vez nos llegue a suceder aventura en que gane en quítame allá esas pajas alguna ínsula, y te deje en ella por gobernador.

Esta promesa se mantiene hasta cuando los duques hacen el teatro de nombrar gobernador a Sancho ("por cierto, Sancho amigo –dijo a esta sazón el duque–; que yo, en nombre del señor don Quijote, os mando el gobierno de una [ínsula] que tengo de nones ["de sobra"], de no pequeña calidad" [II. 32: 284]). Y Sancho, antes de empezar la tercera salida, mantiene viva su expectativa y hasta su reclamo al respecto. Así, por

ejemplo, en el capítulo II, *Segunda Parte*, cuando el ama y la sobrina acusan a Sancho de querer sonsacar a Don Quijote ("vos sois, y no otro, el que destrae y sonsaca a mi señor, y le lleva por esos andurriales" [p. 53]), Sancho contesta que, todo lo contrario, es él el que "me llevó por esos mundos, y vosotras os engañáis en la mitad del justo precio; él me sacó de mi casa con engañifas, prometiéndome una ínsula que hasta agora espero" (II.2: 53). Sancho, pues, llevado al extremo, se siente engañado, siente sin duda que todavía Don Quijote le debe lo prometido, por lo que aún espera la ínsula. Que Don Quijote mantenga esa promesa, en los términos de Pr de Q (y aún con unos grados más de convicción, que son necesarios pues se trata de convencer a Sancho para la tercera salida…), se nota cuando, en el diálogo entre don Quijote, Sancho y el bachiller Sansón Carrasco, Sancho insiste en la espera y en su competencia para ser gobernador:

> –Mala me la dé Dios, Sancho –respondió el bachiller–, si no sois vos la segunda persona de la historia; y que hay tan que precia más oíros hablar a vos que al más pintado de toda ella, puesto que también hay quien diga que anduvistes demasiado crédulo en creer que podía ser verdad el gobierno de aquella ínsula ofrecida por el señor don Quijote, que está presente.
>
> –Aún hay sol en las bardas –dijo don Quijote–; y mientras más fuere entrando en edad Sancho, con la experiencia que dan los años, estará más idóneo y más hábil para ser gobernador que no está agora.
>
> –Por dios, señor –dijo Sancho–; la isla que yo no gobernase con los años que tengo, no la gobernaré con los años de Matusalén. El daño está en que la dicha ínsula se entretiene, no sé dónde, y no en faltarme a mí el caletre para gobernarla.
>
> –Así es verdad – dijo Sansón–; que si Dios quiere, no le faltarán a Sancho mil islas que gobernar, cuanto más una.
>
> –Gobernador he visto por ahí –dijo Sancho– que, a mi parecer, no llegan a la suela de mi zapato, y, con todo eso, los llaman señoría, y se sirven con plata.
>
> –Ésos no son gobernadores de ínsulas –replicó Sansón–, sino de otros gobiernos más manuales; que los que gobiernan ínsulas, por lo menos han de saber gramática.

> –Con *grama* bien me avendría yo –dijo Sancho–; pero con la *tica*, ni me tiro ni me pago, porque no la entiendo. Pero dejando esto del gobierno en las manos de Dios, que me eche a las partes donde más de mí sirva [...] (II.3: 62-63).

Comparemos **Pr** de **Q** con las condiciones necesarias y suficientes que ha descrito Searle para el acto lingüístico llamado *promesa*. Veremos que, en efecto, prometer es un camino complejo.

1. Condición preliminar

Condiciones normales de *imput* y *output*, de recepción y producción, de emisión y recepciones formales. Esta es una condición fundamental, en tanto lo es para todo acto ilocutivo. Don Quijote y Sancho sin duda la cumplen:

1.1. El habla de Don Quijote es inteligible. Aunque cuando habla como los héroes de sus libros caballerescos, se torna oscuro, descontextualizado, la relación de amistad con Sancho conlleva a que entre ellos las palabras se adecúen a las circunstancias de la vida cotidiana.

1.2. Sancho comprende perfectamente en los términos del género de comunicación lingüística seria (actos que realiza efectivamente el acto) y literal (Searle, 1994: 65).

1.3. Don Quijote y Sancho saben cómo hablar el lenguaje. Por ejemplo, pocos conversadores como la pareja quijotesca de Cervantes;

1.3.1. lo cual realizan, no obstante de que tengan modos distintos de hablar y participar de la convención.

1.4. Ambos son conscientes de lo que están haciendo (Don Quijote más que Alonso, por supuesto).

1.5. No tienen impedimentos físicos.

1.6. No se trata de un chiste el decir de Don Quijote;

1.6.1. Ni de una obra de teatro.

(Por lo demás, la intensidad del habla de estos personajes se acrecienta cuando Don Quijote se ve precisado a levantarle la prohibición a Sancho de no hablar con su amo).

Es de advertir que esto se da en el mundo de la ficción, una "de las formas parasitarias". Los lectores debemos estar supeditados a "la buena brujería" de Cervantes, "para hacernos vivir como verdaderas sus mentiras" (Vargas Llosa, 1990). En el plano de la ficción se construye un contexto, el de los personajes, en el que Sancho y Quijote obran *como si* todas estas guías de la condición preliminar se dieran y, efectivamente, se dan.

2. **Condiciones de contenido proposicional**

Recordemos que, a partir de *Actos de Habla* (1994: 40), podemos simbolizar el género del acto ilocutivo de la promesa así:

Pr (p)

Donde "Pr" es el dispositivo indicador de fuerza ilocucionaria y "p" la proposición. Además, en las reglas de Searle, convenimos que H = hablante, O = oyente, T = oración, A = acto, i = intención, etc.

2.1. H expresa la proposición de que p al emitir T.

Don Quijote expresa la p: "yo prometo en tales y tales condiciones de aventura, alguna ínsula clave te dejaré, Sancho, gobernador" y tal p se expresa al enunciar o emitir p.

2.2. Al expresar que p, H predica un acto futuro A de H.

Al expresar Don Quijote que p ("yo prometo... ganar alguna ínsula..."), en tanto hablante predica de sí mismo un acto futuro (conquistar en una aventura –no de encrucijada– una ínsula y dejar instalado allí a Sancho como gobernador).

La promesa implica, pues, estar de ahí en adelante buscando como caballero andante aventuras para ganar y acrecentar el honor de Don Quijote, pero también para la dicha de aquellos a los que un caballero promete algo. Don Quijote no diría: "yo prometo que ayer te hice gobernador".

3. **Condiciones preparatorias**

3.1. O preferiría que H hiciese A a que no hiciese A, y H cree que O preferiría que él hiciese A a que no hiciese A.

Como quien dice: Sancho preferiría que Don Quijote hiciese el A de conquistar la ínsula a que no la conquistase o ganase y Don Quijote cree que Sancho preferiría que él ganase esa ínsula a que no la ganase. Sancho, pues, considera benéfica para sí la realización de ese acto; lo siente pleno de ventajas extraordinarias; desea efectivamente lo prometido hasta la pérdida de su inicial sensatez (al respecto, ver el precioso diálogo con su mujer: capítulo V de la *Segunda Parte*); es más, necesita lo prometido y, digamos, que en ningún momento se siente amenazado y sí bastante encantado con la idea.

3.2. No es obvio ni para H ni para O, que H hará A en el curso normal de los acontecimientos.

Es obvio para Don Quijote y para Sancho que el caballero ganará la ínsula en el curso normal de los acontecimientos caballerescos a que han entregado sus vidas, aunque no en el curso normal de la vida diaria. Vale decir, ambos saben que es una empresa poco común; no es anormal ni imposible sino difícil: cuesta sudor, palos, lucha, orejas, muelas, en fin, azotes y una cierta espera y/o paciencia.

Es obvio que si Don Quijote le prometiera a Sancho hacerlo labriego o casarlo con Teresa, no habría promesa alguna. Me interesa, no obstante, señalar que para el lector parece más que no obvio sino improbable que un hombre como el de la

triste figura logre siquiera unos metros cuadrados de tierra, con la fuerza de su brazo. No obstante, en el mundo en el cual se van instalado Sancho y Don Quijote, un mundo que se van adecuando, a fuerza de engaños y teatro, los hechos a las palabras de Don Quijote, en un mundo así, esta extraordinaria promesa se hace probable y posible. Entonces las penalidades y los obstáculos favorecen la no obviedad de lo prometido. Y el lector –no Sancho– tendrá que pensar que lo imposible aparece sólo como no obvio en el mundo de la ficción burlesca de Cervantes.

Y no se trata de que Don Quijote prometa un imposible como prometerle a Sancho un reino en la luna. La tenacidad de Don Quijote es que promete algo extremadamente no obvio, pero de todas maneras factible.

Hasta aquí, la Pr de Q es adecuada, y no defectuosa.

4. **Condición de sinceridad**

H tiene la intención de hacer A.

En cierta forma ya vimos esto cuando estudiamos las condiciones Γ1. Don Quijote tiene la intención de ganarse una ínsula y dejar ahí posesionado, a sus anchas, a Sancho. Además, si tiene la intención es porque piensa que es posible. Y tanto lo sabe que tiene claro que hay aventuras (de encrucijada) en que no se gana sino "sacar rota la cabeza o una oreja menos". Incluso cuando aparece la princesa Micomicoma, bajo la magia de "el gran tracista" que es el cura amigo de Alonso Quijano, le dice Don Quijote a Sancho:

> ¿Qué te parece, Sancho amigo? [...] ¿No oyes lo que pasa? ¿No te lo dije yo? Mira si tenemos ya reino que mandar y reina con quien casar": el lejano y negroide Micomicón, reino en el que Sancho podrá reinar –que es más que gobernar– una vez derroten al usurpador y malvado gigante Pandafilando de la Fosca Vista (I.30: 376).

Avanzando un poco, Searle corrige esta condición teniendo en cuenta que "las promesas insinceras son, sin embargo, promesa". El H promete insinceramente, porque no tiene la intención de realizar el acto prometido, pero "da a entender que tiene esa intención". Teniendo en cuenta que "el hablante asume la responsabilidad de tener la intención más bien que enunciar que la tiene efectivamente" (1994: 69-70), Searle rectifica la condición así:

4.1. H intenta que la emisión de T le haga responsable de tener la intención de hacer A, lo cual traducimos así:

Don Quijote intenta (*i*-II), cuando remite o enuncia "te prometo, Sancho, Pr (p)", y, al turno, se hace responsable de tener la intención (*i*-I) de hacer las aventuras y conquistas necesarias y suficientes para que Sancho sea gobernador. El insincero tendría (*i*-II) pero no (*i*-I), pero Don Quijote tiene tanto (*i*-II) como (*i*-I). Esto se corresponde con lo que apreciamos en la condición Γ1 de Austin, quien aseveraba que, no porque se sea insincero, no se da el acto, efectivamente se da, sólo que huecamente. Y si Don Quijote tiene la intención (*i*-I) de hacer A, y también la intención (*i*-II) de hacerse responsable de tener (*i*-I), bien podemos decir que, en este sentido, *la promesa de Don Quijote no es hueca*. Y es esta carga ética de la promesa de Don Quijote la que la hace, más allá de sus posibilidades, tan digna de la atención del lector, quien, a pesar de dudar de las capacidades del caballero para cumplirla, se imagina que, de alguna manera, el novelista le dará a promitente y prometido la anhelada ínsula.

5. **Condición esencial**

H pretende que la enunciación de T lo ponga en la obligación de realizar A.

Don Quijote pretende que la enunciación del acto locucionario T lo ponga en la obligación, en el deber de realizar A. La

disciplinada forma como Don Quijote se siente obligado a Sancho le da a la promesa quijotesca una pintura de compromiso ineludible.

Agregaría que Don Quijote se encuentra también obligado porque deriva sus actos de la participación que ha asumido en función del código de honor caballeresco. Es lo que vimos con Austin, "El que promete, debe", como quien dice, Don Quijote de muchas formas le debe una ínsula a Sancho, un gobierno. Sin duda esto tiene un tratamiento desde el capítulo VIII (segunda parte de *Actos de habla*) y desde la posibilidad de derivar de un *es* un *debe*. En este sentido, siguiendo la cita de Searle que hace Gómez (1988: 288-294), podríamos intentar estas derivaciones:

1. Decía Don Quijote: "Sancho, vente conmigo como escudero, porque tal vez puede suceder aventura en que gane en quítame allá esa paja alguna ínsula, y te deje de gobernador de ella".

2. Don Quijote prometió ganar la ínsula y dejar en ella a Sancho por gobernador.

3. Don Quijote se colocó a él mismo (debe asumir) bajo obligación de ganar una ínsula y dejar en ella a Sancho por gobernador.

4. Don Quijote está bajo la obligación de ganar para Sancho una ínsula.

5. Don Quijote debe ganar una ínsula para Sancho.

Ante esta lista agrego tres observaciones:

I. Que la segunda característica de esta derivación ("los pasos de la derivación se llevan a cabo en la tercera persona: "él dijo prometo" luego "él debe". Si se hubiera hecho en primera persona podría parecer sospechosa" (Gómez, 1988: 289). Corresponde la tercera persona a la forma como el narrador

de *El Quijote* describe la promesa. Es decir, la descripción de una derivación de lo que pasó por parte del narrador, el hecho de que escoja una descripción derivada, el discurso indirecto ("Decíale entre otras cosas don Quijote, que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula y le dejase a él por gobernador della" I. 7: 125-126), permite observar la sapiencia –si se me permite– pragmática de Cervantes, pues así logra que sea nítida, implícita, no sospechosa, la obligación que Don Quijote asume al prometer Pr.

II. Por otro lado, en el caso de que Don Quijote no gane la ínsula, ¿podría Sancho reclamar ante alguna institución para que su amo le dé su ínsula? Bien sabemos que no. Puede reclamar sus sueldos, sus pollinos, su asno, pero la ínsula sólo se la puede reclamar al mismo Don Quijote. No existe la institución caballeresca ante la cual apelar, denunciar, para que se haga valedera la promesa de don Quijote, aún si se la hubiese ofrecido por escrito.[140] Son, pues, nuestros dos personajes

[140] Martín de Riquer ha mostrado que Don Quijote jamás podría haber sido armado caballero. Cito parte de una extensa nota del capítulo 3 de la Primera parte de su edición de *El Quijote*: "Las personas sensatas que toparán con don Quijote comprenderán al punto que se trata de un loco que se figura caballero: sólo los rústicos, los ignorantes, los chiflados o los tontos se tomarán en serio la caballería del hidalgo manchego. Y también Sancho Panza, pero Cervantes ya ha procurado que el presente episodio [el nombramiento de don Quijote como caballero] ocurra antes de aparecer el escudero quien, sin duda alguna, habría advertido que era una farsa que no podía hacer de su amo un caballero. En el siglo XVII, con las categorías sociales bien delimitadas, este equívoco tenía un sentido que el lector percibía, máxime si tenemos en cuenta que en la ley XII del título XXI de la Segunda de las *Partidas* del rey don Alfonso el Sabio se legisla lo siguiente: «E non debe ser caballero el que una vegada oviesse recebido cavallería por escarnio. E esto podría ser en tres maneras: la primera quando el que fiziesse cavallero non oviesse poderío de lo fazer; la segunda, quando el que la recibiesse non fuesse ome para ello por alguna de las razones que diximos [se ha dicho antes que no puede ser caballero «el que es loco» ni el hombre «muy pobre»]; la tercera, quando alguno que oviesse derecho de ser cavallero la recibiesse a sabiendas por escarnio... E por ende, fue establescido entiguamente por derecho que el quisiera escarnecer tan noble cosa como la cavallería, que fincasse escarnecido della, de modo que non la pudiesse haver». Don Quijote, pues, no podía ser caballero en primer lugar porque estaba loco, lo que ya le excluía totalmente de la orden de caballería, era además pobre, aunque no «muy pobre, y la sobrina dirá más adelante que es una ceguera y una sandez que se figure «sobre todo, que es caballero, no lo siendo, porque aunque lo puedan ser los hidalgos, no lo son

quienes se han embarcado en el compromiso establecido por Don Quijote; la sociedad simplemente los mira, se ríe, los ridiculiza, les simula un reino y una gobernación; pero ellos son como una isla que poco a poco se acerca al continente, al mundo de todos los demás hombres, e, incluso, lo contagia.

III. De la misma forma que Don Quijote rechaza algunas instituciones, y revive algunas muertas, ¿no implica, en el fondo, que resucitar algunas instituciones es como abandonar todas las que son actuales? Esto lo estudió muy bien Estanislao Zuleta en sus clases:[141] el contraste entre el orden de la caballería andante que profesa el caballero de la triste figura y el orden de la sociedad. Don Quijote no puede abandonar sino parcialmente el orden social de su tiempo, v. g., no abandona del todo el lenguaje. Igualmente no puede abandonar el orden de las demandas naturales, del comer y del descomer. Y del choque entre estos órdenes, el orden natural, el orden social actual y el caballeresco, saldrá buena parte del humor de la novela.

Mediante la condición esencial del acto de la promesa, el hablante H que promete Pr se obliga a hacer Pr, es decir, si Quijote promete a su escuderil vecino una ínsula, por esta condición se obliga a conquistar u obtener dicha ínsula para Sancho. Ahora bien, la siguiente condición corresponde a la número 8, cuando Searle hace el análisis pormenorizado de lo que titula *La estructura de los actos ilocucionarios* (1994: 68). Dicha condición reza:

H intenta (i-I) producir en O el conocimiento (C) de que

los pobres» (II,6). Pero aunque hubiese recobrado el juicio y se hubiese enriquecido, don Quijote tampoco hubiera podido ser caballero porque, contra lo dispuesto, recibió en el presente capítulo la caballería «por escarnio», de manos del ventero, que no tenía «poderío de lo fazer» y que con sus burlas no hizo más que escarnecer «tan noble cosa como la caballería». Toda la novela se basa, pues, en un error, producto de la locura del protagonista, que, como buen monomaníaco, es hombre sensato, prudente y entendido en todo menos en lo que afecta a su desviación mental, que sólo denuncia su locura al creerse caballero y al acomodar cuanto le rodea al ficticio y literario mundo de los libros de caballerías" (1994: 114-115).

[141] Hay una cuidadosa edición de las conferencias sobre *El Quijote* del profesor Estanislao Zuleta, a cargo de Alberto Valencia (2004).

> la emisión de T cuenta como el hecho de colocar a H bajo la obligación de hacer A. H intenta producir C por medio del reconocimiento de i-I, y tiene la intención de que i-I se reconozca en virtud de (por medio de) el conocimiento que O tiene del significado de T .

Mediante esta condición, Searle "amarra" el significado de T a la intención de producir un efecto, un conocimiento C, al proferir T. En el fondo, el hablante utiliza una cascada de mutuas utilizaciones entre el significado de T, la intención con la que se pronuncia y el efecto que se busca producir en el O. En primer lugar, el H "tiene la intención de producir un cierto efecto ilocucionario haciendo que el oyente reconozca su intención de producir ese efecto" (1994:68); por tanto, la intención de H y el reconocimiento por parte de O, se deben de dar simultáneamente para producir el efecto ilocucionario intentado. En segundo lugar, el hablante "tiene también la intención de que ese reconocimiento se consiga en virtud del hecho de que el significado del *ítem* que emite se asocia convencionalmente con la producción de ese efecto" (p. 68). Es decir, H consigue que O reconozca la intención con base en que pronunciar T se liga convencionalmente con el intento de producir un efecto determinado.

En nuestros tiempos, sobre todo los políticos "sin hígados", hacen promesas sin en el menor cuidado de cumplir con lo que estas los obligan. A pesar de esto, de que se utilicen el significado de la expresión "prometo que" de manera desafortunada, es sin duda una garantía, un gran insumo inicial, en el momento de prometer, que contemos con una expresión cuyo significado es el compromiso a que nos obligamos cuando la usamos. "Prometo" es una expresión que significa de manera plena, cuando prometemos. Al decirla, intentamos (i-I), en primer lugar, que el otro tenga conocimiento de que nos obligamos a lo prometido; intentamos (i-II) también, en segundo lugar, que el O tenga dicho conocimiento porque reconoce nuestra primera intención (i-I); e intentamos (i-III) en tercer lugar, que estas tres intenciones las reconozca O, porque conoce el significado de T. Sear-

le, pues, basa la eficacia de la promesa en el hecho de que se den exitosamente tres intenciones:

- Primera intención: H intenta (*i*-I) producir en O el conocimiento (c) de que la emisión T cuenta como el hecho de colocar a H bajo la obligación de hacer A.

- Segunda intención: H intenta (*i*-II) producir (c) por medio del reconocimiento de (*i-I)*.

- Tercera intención: H tiene la intención (*i*-II) de que (*i*-I) se reconozca en virtud del (por medio del) conocimiento que O tiene del significado de T.

En cierta forma, se trata de tres caminos para que el Oyente o Interlocutor o beneficiario de la promesa se dé cuenta de la intención (*i),* de la intención ilocucionaria de promesa cuando se dice "prometo" Pr. Siguiendo esto, queda claro que cuando alguien, aun autorizado, sentencia "te prometo un cero si sigues haciendo eso", no realiza en verdad una promesa. Vale decir, si digo "prometo" Pr, queriendo que diga lo que significa Pr, me toca, estoy obligado a:

(a) Intentar hacer que el oyente reconozca que se le está haciendo una promesa.

(b) Intentar hacer que éste reconozca que se le está prometiendo, haciéndole que reconozca la intención que se tiene de prometerle.

(c) Intentar hacer que reconozca la intención que se tiene de prometerle, en virtud de su conocimiento del significado de la oración "prometo que…".

Parafraseando a Searle:

> si un hablante dice "prometo que" queriendo decir lo que significa, entonces tendrá las intenciones (a), (b) y (c), y en la

> parte del oyente, la comprensión de la emisión por parte del oyente consistirá simplemente en que se logre el objetivo de sus intenciones (1994: 57).

Veamos qué pasa con el hablante H cuyo nombre es Don Quijote. Este intenta (a) o (*i*-I) que al realizar, emitir la oración "te prometo", Sancho sepa y tenga conocimiento de que Quijote prometió, por lo que está obligado a hacer el acto de la promesa misma. Igualmente, Quijote tiene una segunda intención (b) o (*i*–II), mediante la cual intenta que Sancho reconozca la (*i*–I). Finalmente, Don Quijote tiene la intención tercera (c) o (*i*-III) mediante la cual intenta que Sancho reconozca (*i*-I) por medio del conocimiento que Sancho tiene del significado de la oración o enunciado "te prometo que…", el cual sin duda conoce en gran parte; vale decir, por medio de las reglas que rigen el lenguaje.

En resumen, Quijote tiene la intención (*i*-I) de realizar su promesa al decirle a Sancho "Te prometo que…"; tiene la intención (*i* - II) de que Sancho reconozca la intención primera (*i*-I); y, finalmente, tiene una tercera intención (*i* – III) de que Sancho reconozca (*i* -I) en razón del conocimiento que éste tiene del significado de la oración: "Prometo que".

La Pr de Q cumple pues esta triple exigencia por lo que, parafraseando a Searle (1994: 57), afirmaré que si el objeto de sus tres intenciones se ha logrado, es porque Sancho comprendió el significado de la oración "Te prometo que…", esto es, "comprendió que bajo ciertas circunstancias su emisión cuenta efectivamente como una promesa". Sancho entendió que de seguir con Don Quijote, de soportar los sufrimientos y golpes de las aventuras quijotescas, llegaría tarde o temprano –¡ojalá más temprano que tarde! – la ínsula y el consecuente gobierno.

Ahora bien, las cinco condiciones son de una gran restricción y, al turno, son fundamentales para todo acto ilocucionario. Su cumplimiento condiciona el éxito de los actos ilocucionarios y, por supuesto, el acto de prometer. Las condiciones preliminares (1), las condiciones de contenido proposicional (2), las condiciones preparativas (3), las condiciones de sinceridad o de responsabilidad (4) (como la especifica Searle en virtud de

que el promitente se responsabiliza ante el beneficiario de lo prometido) y la condición esencial (5) hacen, según Searle, que la promesa de H sea, si se cumplen las reglas a que conducen estas condiciones, un hecho lingüístico afortunado. Tendrán, por tanto, que darse todas estas condiciones para que una promesa sea una promesa. En consecuencia, la promesa de Don Quijote no es defectuosa, cumple todas las cinco condiciones 1 a 5, de tal forma que si le aplicamos a Pr de Q las reglas semánticas que Searle saca "para uso de cualquier dispositivo indicador de fuerza ilocucionaria de promesa", bien podríamos decir que estas palabras con que Don Quijote sacó a su vecino, en el capítulo VII de la *Primera Parte*, están bajo regla.

Finalizo con el siguiente comentario. Entre las dificultades de este trabajo intuyo que parece más conveniente el cuadro de las condiciones A, B y Γ de Austin, para analizar la Pr de Q. ¿Por qué? Con Austin veíamos con más claridad que la promesa de Don Quijote es un acto intentado pero nulo. Debido a que no existe la institución de caballería, el procedimiento, en el cual se sustenta la promesa hecha a Sancho, Don Quijote promete algo que no podrá conseguir; apela mal a una convención caballeresca, porque no está autorizado a ser caballero y, ante todo, porque la convención invocada está "muerta". En cambio, en tanto miramos la promesa en su misma restricción lingüística, observamos que es afortunada. ¿Por qué? ¿Salva la institución del lenguaje las precariedades de las instituciones sociales? Me atrevería a afirmar semejante cosa, en casos singulares de invención estética. Es mi parecer que mientras sólo sea garante de una promesa la cordial y respetuosa relación entre quien promete y aquel a quien se le promete, el lenguaje regulará ese pequeño mundo, medirá el alcance de las palabras de un hablante H ante un oyente O. Es decir, la institución del lenguaje actuará, si se le permite, como un buen listado de acuerdos, compromisos y responsabilidades. No obstante, ya lo hemos dicho, a pesar de que Sancho puede cobrar sueldo por su trabajo, no encontraría autoridad que le defienda para cobrar, por lo menos una indemnización, si Don Quijote no le cumple con la ínsula de Ba-

rataria. No hay garante por fuera de Don Quijote y Sancho para que se cumpla la promesa del amo: el garante es la honestidad que encierra su cordial diálogo. Sólo en un mundo de comedia y farsa, los otros, los "tracistas", deciden facilitarle a Don Quijote la ínsula para que nombre gobernador a su escudero. Sólo bajo la ley de la comedia, los otros podrán ser garantes en este caso para que un caballero perdido de siglo, un escudero anacrónico, obtengan una ínsula, a punta de mentira y burla. La institución lingüística de la promesa será afortunada no porque la burla le dé la ilusión –mejor sería decir la desilusión– a Sancho de ser gobernador.

Para una promesa tan alta, Don Quijote carece de institución no verbal que la respalde, su promesa sólo es afortunada en el lenguaje dialógico que se establece entre una pareja sin igual de amigos. En verdad, lo afortunado en este caso de lo relativo a lo que Austin llama las condiciones Γ, la sinceridad con la cual Don Quijote cree que puede conseguir la ínsula, la fácil credibilidad de Sancho y la tenacidad del caballero para no cejar en la consecución del gobierno para su escudero, le entregan a esta promesa, más allá de su desdicha con respecto a una institucionalidad caballeresca desaparecida, la verdad de las palabras empeñadas por encima de la eficacia de las palabras mismas. Es claro que si medimos la posibilidad de la promesa de Quijote, ésta es desdichada. Empero esta promesa, la promesa de un "imposible", encontrará cumplimiento ampliando los límites del mundo, ampliación que representa la obra de ficción cervantina. Como se dijo, el mundo empieza a asemejarse al mundo que invocan Don Quijote y Sancho. Por tanto, la promesa de Don Quijote, aunque infortunada desde las convenciones caballerescas, desdichada desde el hecho de asaltar las posibilidades de las circunstancias para lograr lo prometido, se hace dichosa por la fuerza con que Quijote asume las condiciones de sinceridad, responsabilidad y de obligación (la "condición esencial") que plantea Searle. Don Quijote promete lo poco posible con sinceridad y obligándose como pocos. Hoy en día, en cambio, se promete lo poco posible y hasta lo imposible sin sinceridad, sin

responsabilidad, sin obligarse el que promete a lo que promete. Quizá Don Quijote salva, en virtud de la entereza con que dice sus palabras, la institución de la promesa.

Extrañamente, una de las palabras menos confiable, la del loco, le devuelve a la palabra su valor. Cualquiera hubiese confiado muy poco en la promesa de un loco. Se requiere de ceguera, tontería e ingenuidad para confiar en la palabra de un loco. Es más, se requiere de la amistad de Sancho y Don Quijote. Al principio de la novela, las palabras de Don Quijote, arcaicas, desentonadas, fuera de lugar, inician sus tremendos choques con el mundo. Ya con la aparición de Sancho, en el capítulo siete, alguien intenta confiar en las palabras de Don Quijote. Es verdad que su escudero, a propósito de la aventura con los molinos de viento, pronto se entera de que las palabras de su señor no coinciden con el mundo. Pero también es verdad que pronto Sancho asistirá a un extraño caso: aunque las palabras no se ajustan al mundo, Don Quijote tiene el encanto, el prodigio verbal para que el mundo se parezca a sus palabras. Por eso Don Quijote, antes de mostrar la palabra desajustada, se presenta con la palabra prometedora. Porque toda promesa obliga a que el mundo se transforme para que se ajuste a ellas. Y, mal que bien, Don Quijote provocará esta alteración del mundo. Por ello su primer prodigio verbal es nombrar, bautizarse a sí mismo, a su escudero y a su dama; también lo es animar, como cuando le sugiere a Sancho que no "apoques tu ánimo tanto" (I.7: 128), con el fin de que pueda creer que será gobernador; por eso el gran acto de palabras de Don Quijote, aquel que le permite la compañía de Sancho, consiste en haberse presentado de tal forma ante el mundo, que éste, poco a poco, le va devolviendo hechos para reafirmar sus palabras, situaciones para satisfacer su promesa. Así, aunque su promesa no prometía mayor felicidad, finalmente obtuvo el mejor premio para una promesa nula: gracias a un mundo de ficción, pudo ser posible, pudo mostrarle a Sancho que el acto de gobernar no es tan difícil si se tiene su sensatez, y no es tan fácil si no se aceptan los sacrificios a los que finalmente jamás se someterá el socarrón de Sancho.

Queda pendiente el hecho de cómo en la ficción, y en la lógica de la ficción dentro de la ficción, se cumplen promesas caracterizadas por cierta nulidad. Por el momento una salida fácil: ¡Brujería del novelista!

ANEXO IV
A PROPÓSITO DE LA PRAGMÁTICA DE LA FICCIÓN LITERARIA[142]

Quiero presentarles mi trabajo *Introducción a una pragmática de la ficción literaria, con ejemplos tomados de* El Quijote. También quiero defenderlo. Escribir este texto ha sido complejo, y terminarlo es ponerle un fin, quizá desde afuera, a un trabajo que deja preguntas por resolver en trabajos posteriores. Sólo he abordado en tres de mis ensayos, con profundidad, el problema de la ficción cervantina; asimismo, he dejado a un lado, por ahora, aproximaciones y teorías no menos inquietantes para la comprensión de la ficción que la de Searle. Sin embargo, veamos lo que hice.

¿Qué motivó este trabajo? Se trata de aprovechar los instrumentos de Austin, su teoría de los actos lingüísticos, y los de Searle, su teoría de los actos de habla, con el fin de bosquejar una mirada pragmática de la ficción literaria. ¿Qué aspectos motivaron esta inquietud filosófica en mi vida? Quisiera enumerar seis aspectos:

I. Soy literato. La literatura es mi tema, mi profesión, mi fe. Ella gobierna mis preocupaciones y asiste mis desvelos. Pero ella como objeto de trabajo intelectual y académico es una región llena de mil problemas, de mil preguntas. Algunas resueltas y otras muchas no resueltas. Una no resuelta es cómo aprovecha la literatura el lenguaje ordinario, y cómo suspende algunas de las reglas que lo rigen para imponer sus dictámenes literarios. Un modo de realizar esta hermosa lejanía del lenguaje ordinario es el de la poesía, con la puesta en público de las cuitas del yo mediante el uso no literal de las palabras; otro modo es el del ensayo, la puesta en marcha de las ideas de un yo

---

[142] Este anexo final corresponde al texto de la sustentación de la tesis en que se basa este libro, escrita con el fin de acceder al título de Magíster en filosofía de la Universidad del Valle. Fue expuesto el 27 de abril de 2001.

que argumenta desde dicha individualidad, con el fin de tantear la universalidad de sus ideas; y otro modo, el que aquí me trae, es el de la ficción, la invención de mundos corrientes y fantásticos mediante el discurso narrativo. Ante la ficción encontré, por un lado, una imposibilidad de tomarla como objeto de estudio de la filosofía del lenguaje ordinario en las conferencias de los años 50 que conocemos con el título *Cómo hacer cosas*; pero también encontré una viabilidad en el texto de Searle, el alumno de Austin, de 1975, *El estatuto lógico de la ficción*, publicado en 1979 en *Expresion and meaning*. Pues bien, ante este ensayo me dije: ¿qué puedo desarrollar de aquí; me ofrece esta teoría instrumentos con los cuales resolver preguntas como esta: ¿cómo hacen los literatos para hacer ficciones? Ricardo Piglia, el novelista argentino de *Respiración artificial*, ha dicho que él no se preocupa tanto por cuál sentido tiene un texto de ficción, sino sobre cómo está hecho. ¡Qué bueno que este maestro pueda resolver el asunto así! Con Searle, intuyo que la manera como está hecha una ficción, por ejemplo una novela, nos obliga a averiguar sobre el sentido que produce o permite producir en tanto discurso de ficción.

II. "Qué disparate", me dijeron algunos amigos literatos. "¿Cómo se te ocurre pensar en que la filosofía del lenguaje permita decir algo sobre un fenómeno tan distinto como la literatura?". Un amigo incluso, en una mesa que era como un consultorio psiquiátrico me dijo: "tienes que escoger entre la filosofía del lenguaje y la literatura". Y yo, terco que soy, nada escogí, me he querido quedar con ambas, no como una posesión sino como un diálogo, para encontrar dónde no funcionaba dicha filosofía, y de la misma manera, dónde tiene un alcance inusitado. Otro amigo me dijo, previendo mi ruina intelectual: "Mira, esto de Searle y Austin ya ha pasado de moda; nadie le apuesta a esto en la actual filosofía; por qué, mejor, no te dedicas a la literatura a secas, sin combinaciones abruptas". No obstante, me animé al leer textos sobre ficción de los años noventa, de Tomas Pavel, de Gottfried Gabriel (1994), en los que, no sin debatir fuertemen-

te con Searle, consideran con utilidad crítica la senda relativa *al estatuto lógico de la ficción*. En aquel entonces me dije: es verdad que tanto Austin como Searle pueden equivocarse, pero, de un modo cervantino, me dije, igualmente que no los juzgaría tanto por sus fracasos como por sus alcances. Y esto he intentado. Sacarle partido a unas conferencias hechas en los años cincuenta, que conocemos con el título de *Cómo hacer cosas con palabras*, a parte del conjunto de ensayos de Searle *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje* de finales de los años 60, y a su ensayo ya mencionado sobre la ficción.

III. He dicho que soy literato, al menos profesor de literatura. La ficción es un tema de permanente reflexión de los literatos. Ellos la han pensado y vuelto tema de sus narrativas. Entre las reflexiones que me han impactado están las siguientes. Una, fundamental, fundadora, de un literato inglés del siglo XIX, perteneciente a una literatura que reacciona ante el canon realista. Se trata de Henri James, el autor de una novela conocida entre nosotros como *La otra vuelta de tuerca*. Su ensayo sobre el tema es *El arte de la ficción*, de 1888, en el que funda una delicada defensa de la ficción como acto que no finge. El segundo es un ensayo, corto pero luminoso, de Chesterton, en que dice "la literatura es un lujo; la ficción, una necesidad", escrito en los años 20. El siguiente es el ensayo de Borges publicado en una revista para amas de casa, *El hogar*, de título "Cuando la ficción vive en la ficción" de 1939. Además de uno de los ensayos más fructíferos sobre el tema, digno de un tímido alumno de Popper y Berlin: Mario Vargas Llosa. Me refiero al ensayo *La verdad de las mentiras,* de 1990. A estos textos les debo mucho. Cada uno, a su turno, me ha permitido orientar mi reflexión. James me permitió apreciar una posición ante la ficción que se niega a considerarla como ficción y actividad convencional. Chesterton empezó a mostrarme las razones por las cuales la ficción cumple un papel relevante en la vida imaginaria de los hombres. Borges, por su lado, me mostró cómo la ficción se toma a sí misma como objeto de trabajo de la ficción: como si la ficción se mirase en

el espejo. Vargas Llosa me ayudó a comprender que las ficciones son la realización simbólica de los deseos y carencias de los hombres, e, igualmente, me facilitó entender que, según su conjetura, la no confusión entre ficciones e historia es una actividad que nos sirve para detectar sociedades abiertas y cerradas. Según Vargas Llosa, en las sociedades abiertas el límite entre ficción e historia está claramente demarcado, mientras que en las sociedades cerradas, los hechos históricos son conformados por imaginerías y cuentos, es decir, la historia se vuelve ficción literaria. Aunque esto es demasiado estricto e ideal, hace parte del paradigma *demarcacionista*. Las sociedades, de todas maneras, son más complejas que esta demarcación de Vargas Llosa; el discurso histórico no está "vacunado" de ser ficcional.

IV. Soy profesor de literatura y, sobre todo, profesor del Quijote. *El Quijote* es una de las obras más deliciosas y más complejas de la literatura occidental. Es en muchos sentidos la fundadora de la novela moderna, aún determinante en obras de finales del siglo XX como *La ciudad de cristal,* de Paul Auster, o *Juegos de la edad tardía,* de Luis Landero. *El Quijote* es una obra donde sucede algo que estudia Borges. *La ficción vive en la ficción*. Personajes de ficción son leídos por personajes de ficción como si estos no lo fueran, lo cual le confiere a Don Quijote una doble presencia, y a la novela una verosimilitud inaudita: entre más nos recuerda que es ficción, más verdadera y menos ficción nos parece. Esta forma de convertir la primera parte de la novela en un personaje de la segunda parte, presenta la capacidad que tiene la ficción de prolongarse, introduciendo los mecanismos autorreferenciales. Sin duda Cervantes consolidó este invento insinuado en los libros de caballería. En mi siglo, en el siglo pasado, en el siglo XX, Borges ha retomado esta tradición en un cuento, "Pierre Menard, autor del Quijote", cuento que hace parte precisamente de un libro titulado: *Ficciones*.

V. Un hecho que, sin duda, me motivó a inclinarme por este trabajo, y que parezca lo que parezca, quisiera que se leyera

como una muestra de cooperación académica y de confraternidad intelectual. Este trabajo es en gran medida un diálogo con varios libros del director de tesis, Adolfo León Gómez, y, sobre todo, con *El breve tratado sobre la mentira*; libro que, a mi modo de ver, permite trabajar el alcance de la frase "las ficciones son mentiras" y, por tanto, permite indagar en qué sentido la ficción no es un fingimiento engañoso: es una simulación que no enmascara ninguna actividad disimulada o conducta real. Igualmente he fusilado de este libro la elaboración que hace el profesor Gómez del *como si* de Hans Vaihinger.

VI. Creo que la filosofía cumple una doble función, ya de resolver problemas, ya la de disolver los seudoproblemas. En este sentido la semántica de Austin y Searle, sus teorías del significado, siempre estuvieron preocupadas por el modo como se relacionan las palabras y el mundo. La manera como se relacionan las palabras con el mundo encontró un buen camino en la idea, según la cual, el lenguaje está regido por convenciones, lo que redefine Searle como el hecho de que los actos de habla están regidos por reglas de carácter constitutivo. Pues bien, el desarrollo de los análisis narratológicos de los años 60 y 80, que llamo aquí *el análisis sintáctico de la narrativa*, hizo bastante hincapié en la manera como están hechos los relatos: quién los narraba, a quién, cómo se produce el relatar mismo, cómo se constituye la historia misma en una estructura básica compuesta de estado inicial, estado de transformación y estado resultante, etc. Vale decir que se trata de análisis ricamente sintácticos de la ficción narrativa. No obstante, a mi modo de ver, la pregunta que me obsesionó, por entonces, indagaba qué tiene que ver la ficción, en tanto está hecha de discurso, con el mundo. Y esto me obligaba a pensar en el significado del discurso de ficción. Este sexto aspecto, cómo se relacionan las palabras de la ficción y el mundo, fue, aunque parezca raro, desarrollado en mi trabajo, sin que quizá Austin lo intuyera, y con la colaboración de la teoría de la ficción de Searle. Es aquí donde el tejido de explicaciones de la pragmática sobre cómo se ligan palabras y

mundo, me fue de utilidad. Es decir, me dije, la sintaxis nos ha dado unos ricos resultados, pero qué puede responder la ficción ante la semántica. Y aquí fueron de gran utilidad Austin y Searle, hasta donde ni ellos, creo, lo imaginaron.

A partir de esto, me propuse ver cómo, a pesar de parecer imposible, Austin y Searle me permitieran indagar las relaciones entre ficción y mundo. Era claro que, en principio, a este esfuerzo se oponían las palabras de Austin de su *Conferencia VIII* de *Cómo hacer cosas con palabras*:

> Para dar un paso más, aclaremos que la expresión "uso del lenguaje" puede abarcar otras cuestiones además de los actos ilocucionarios y perlocucionarios [...] Por ejemplo, si digo "ve a ver si llueve", puede ser perfectamente claro el significado de mi expresión y también su fuerza, pero pueden caber dudas acerca de estos tipos de cosas que puedo estar haciendo. Hay usos "parásitos" del lenguaje, que no son "en serio", o no constituyen su "uso normal pleno". Pueden estar suspendidas las condiciones normales de referencia, o puede estar ausente todo intento de llevar a cabo un acto perlocucionario típico, todo intento de obtener que mi interlocutor haga algo. Así, Walt Whitman no incita realmente al águila de la libertad a remontar vuelo (1992: 148).

Esto parecía contundente. Las palabras de los literatos han suspendido la referencia y, además, aunque el mismo Austin sabía que no había nada seguro en los intentos perlocucionarios del lenguaje, ¿quién garantiza un mínimo de control de estos efectos de los decires literarios? ¿Quién? ¿Aristóteles con el efecto catártico que le exige a toda ficción trágica? ¿Qué rige entonces los efectos perlocucionarios de la ficción literaria? Como literato, la calificación de "no seria" sobre las palabras de la literatura, me molestó inmensamente. Sin embargo, estas aseveraciones correspondían con las respuestas que ofrecían, por lo menos, la mitad de los autores de ficción cuando se les preguntaba por las relaciones entre sus ficciones y el mundo. Repito, esta mitad, por lo menos, contesta lo mismo que Austin: "ninguna", la literatura no se debe sino a ella misma, sólo le

responde a su tradición. El mundo, el mundo bien puede quedarse en la calle, mientras la literatura construye el suyo propio, un mundo autónomo sin duda, producto, como dice Vargas Llosa, de "la magia o brujería del novelista". Al respecto una anécdota. Borges relata que en cierta ocasión alguien le preguntó si el cuento "El aleph" en verdad había sucedido. Borges le contestó que no, y el otro se sintió desengañado y le dijo: "entonces todo eso es una mentira". Borges atinó a contestarle que podría usar una palabra más cortés: podría decir que es una "ficción".

Así, pues, continué embargado por esta inquietud: ¿será que podré observar la ficción desde el estricto aparato conceptual –o parte de él– de los filósofos del decir o hablar, de los significados y efectos de las palabras? Esto parecía una aventura. No obstante el primer trabajo que escribí, que aparece aquí como *Anexo III*, el ensayo sobre *La promesa en El Quijote*, mostró que, aunque un autor de obra de ficción, de corte novela, no se compromete constativamente con lo que afirma, en ciertas novelas, no absurdas ni farsásticas, los decires de los personajes están gobernados por las convenciones que gobiernan el lenguaje ordinario. Cuando Ricardo III dice: "Tráigame el caballo", por más monstruoso que sea, por más loco que esté, por más asesino que sea, quiere decir estrictamente lo que dice, y sus secuaces, por tanto, leen la fuerza ilocutiva de una orden y le traen el caballo. Por tanto, en parte de las ficciones, las convenciones del lenguaje no quedan suspendidas cuando hablan los personajes. Así, por ejemplo, la promesa de Don Quijote de darle una ínsula a Sancho en una aventura determinada, es una promesa que gobierna la novela cervantina desde el capítulo 7 de la *Primera Parte* y hasta faltar 10 o 12 capítulos para terminar la *Segunda Parte*. Durante estos capítulos Sancho no duda en reclamar lo prometido hasta cuando, de manera cómica, le es concedida su gobernación. De ninguna manera tenemos a Cervantes en una intervención en la ficción quijotesca de este tipo: "Estoy tentado a presentármele a Sancho en plena novela y decirle: ¡Mira, Sancho, deja de ser tonto, nadie puede prometerte nada porque eres un personaje de mentiras; incluso, para decirte la

verdad, decirte que nadie puede prometer ínsulas en nuestros días, porque este tipo de cosas ya no funcionan, son simples locuras de tú amo!". No. Porque esta sería una intervención mediante la cual, quien la dice, expresa su falta de confianza en el mundo de ficción que ha instaurado, mundo en el cual se puede efectivamente hablar, afirmar, preguntar, argumentar, establecer, etc. Y, por supuesto, prometer. Sin duda, se puede prometer en un mundo de ficción. Y no obstante esa promesa sea infortunada, el caso es que la manera como Don Quijote la expresa, su seguridad, convicción y bondad, le da a un acto infortunado desde una semántica pragmática una grandeza moral que nos invita a apreciar la legitimación de las palabras basadas en la mutua cordialidad de dos interlocutores que se respetan, así todo esto esté rodeado de una ficción teatral, cómica y cruel.

Poco a poco, pues, mi trabajo fue retornándole seriedad a la ficción literaria, en contra de la no seriedad señalada por Austin. Como quien dice, la seriedad de la no seriedad. Y esto lo desarrollé, a partir de Searle, quien, como dije, a finales de los años 70 publicó un ensayo "The logical status of fictional discurse", en su libro *Expresion and meaning*.

En tal texto retomo la idea de la no seriedad del la ficción y, sobre todo, presentó una teoría de la ficción literaria. Los planteamientos de Searle, al respecto, traen más de una sorpresa, ya que más allá de la evaluación de "no seria", de que las afirmaciones del discurso de ficción han suspendido la referencia, Searle propone una explicación, una sustentación "lógica" de la ficción. Lo primero que sorprende es que no escribe sobre ficción sino sobre discurso de ficción, y esto aclaraba el tema. Lo segundo que afirmó es que la ficción es una propuesta del autor. Esto le sirvió para distinguir ficción de literatura. Los lectores hacen la literatura; las comunidades literarias –a las que les dediqué una larga nota en el *Ensayo XII* de este libro– son quienes deciden sumar a su elenco de autores y obras, textos que no son de ficción como *Memorias de Adriano,* de Margarita Yourcenar, o las obras de historiadores impulsados por el

encuentro de nuevos documentos, como los Cronista de Indias. Es el caso del *Diario* de Colón, de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Por tanto, la ficción es un problema de la propuesta autorial: el autor presenta de alguna manera pistas –la explicación sobre que no son siempre semánticas se hace en el ensayo final–, para que el lector se notifique –como diría Lubomir Doložel– de que la referencia está suspendida y, además, en construcción, como demuestra Ricoeur. Lo tercero en este proceso de "limpieza" del discurso de ficción es que éste no es figurativo, es decir, es literal. Estas tres características de la ficción, la suspensión de la referencia, la carga autorial para definirla y la mecánica literal que la construye, me permitieron adelantar una comprensión de aspectos del *El Quijote*, como la relación entre convención y las insinuaciones del autor cervantino sobre la verosimilitud y verdad de las ficciones.

¿Qué sucede pues con las reglas semánticas? Sencillamente estas quedan suspendidas de la siguiente manera: 1. *La regla esencial*: Quien hace aserciones en la ficción no se compromete con la verdad de las proposiciones que expresa (rebautizada por Gabriel *regla de consecuencia*). 2. *Las reglas preparatorias*: 2.1. El hablante de ficción no está obligado a proporcionar razones o evidencias de la verdad de la proposición o proposiciones expresadas, es decir, no está obligado a defender esta verdad (*regla de argumentación*, según Gabriel); 2.2. (que me gusta llamar *regla de la relevancia del interlocutor*): La proposición expresada no es obvia tanto para el hablante y el oyente, en el contexto de la enunciación. *La regla de sinceridad*: el hablante de ficción no se compromete con el hecho de que cree que la proposición expresada es verdadera (al menos, no de una manera constatativa).

A continuación tenemos el cuarto punto clave de Searle, un punto al que me permitió extenderme mi último ensayo, titulado *Sobre el pacto ficcional en las tradiciones trascendental y metafictiva*. Para Searle las ficciones no son mentiras. Por ello el lector necesita suspender su incredulidad; en verdad, como la ficción no es un discurso que miente, uno tiene que agudizar con

vigor sus antenas de incredulidad; según Searle "mis antenas de incredulidad son mucho más agudas para Dostoievski de lo que son para el diario de San Francisco [...]". A partir de lo anterior el asunto en el cual Searle se concentra es en cómo trabaja la ficción.

La ficción no es, en términos técnicos, una mentira: "la ficción" dice Searle, "es mucho más sofisticada que mentir". Corrientemente uno llama mentira a muchas cosas que no lo son. Un discurso que suspende su referencia es, en principio, mentiroso, si hace aserciones por las que no responde. No obstante, es mentiroso si se hace ante todo para engañar. Aquí fue donde *El breve tratado sobre la mentira* me fue de utilidad. Porque la mentira es una patología de la afirmación, se afirma lo que no es cierto o, por lo menos, aquello que no cree cierto la persona que miente, con una finalidad determinada para aquel a quien se miente: engañarlo. La ficción es otra cosa. No es una patología de la afirmación, y el autor no está engañando a su lector. ¿Qué ejecuta el autor al afirmar pero no responder por sus afirmaciones? ¿Qué se realiza con el discurso de ficción, cuando el autor no responde por las afirmaciones que hace en él, pero tampoco miente? En definitiva, ¿qué realiza? Por un lado, los autores de ficción utilizan las palabras con los mismos significados normales, de tal manera que no se requiere de un diccionario especializado para palabras usados en la ficción. Para leer discurso de ficción no hay que aprender una lengua nueva, como si las palabras tuviesen un significado en la ficción y otro en los discursos de no-ficción. Repetimos, en esta "limpieza" idealizante del discurso de ficción, no juegan, de manera fuerte, los lenguajes figurativos. No porque una ficción no los pueda usar sino porque un discurso de ficción se puede dar perfectamente sin lenguaje figurativo.

Ahora bien, si el discurso de ficción no realiza aserciones a plenitud, y tampoco mentiras, pues no está engañando, ¿qué realiza? La respuesta de Searle es sencilla como polémica: "el autor de ficción finge realizar actos ilocucionarios que en realidad no está realizando". Martínez Bonati riposta esta

aseveración preguntando: "¿qué logra realizar verdaderamente el autor por medio de su fingir que habla o escribe?" (1996: 215). Prácticamente, argumenta Martínez Bonati, si el autor no hace lo que hace, entonces para este crítico el autor no hace nada, su acto es vacío. Searle, sencillamente, contestaría que se trata de una actividad que hace parte del juego: el autor simula o finge hacer aserciones. Para concretar, diría que hace *como si* hiciese afirmaciones o referencias u otras cosas. Simular es, a mi modo de ver, más que algo, y mucho más que nada.

El asunto es ver cómo se simulan o fingen en el discurso de ficción actos ilocucionarios como afirmar, a pesar de que este discurso no es una afirmación. Searle presenta una respuesta, en parte fuerte y en parte aparatosa. Vamos con la fuerte. Para Searle las reglas que unen las palabras u oraciones con el mundo son verticales, convengamos esto. Pero eso es precisamente lo que se suspende en el discurso de ficción. ¿Cómo? Es la labor de otras convenciones, convengamos que son horizontales y que estas son, propiamente hablando, las convenciones literarias. "Las simuladas ilocuciones que constituyen un trabajo de ficción son hechas posibles por la existencia de un conjunto de convenciones que "suspenden" [...] la operación normal de las reglas que relacionan los actos ilocucionarios y el mundo". Como quien dice, el acto de leer ficción requiere que el lector tenga una competencia, digamos, literaria, que le dice que están suspendidas las reglas que unen palabras-mundo –so pena de ser sancionado por el ridículo o de convertirse en un nuevo Quijote–. Desde este momento, las palabras funcionan de otra forma, de la misma forma como los niños cogen los muebles de una casa, los colocan uno tras otro y simulan jugar al bus. Aquí viene la parte de la explicación de Searle que me parece menos llamativa, y que sencillamente no discuto y no retomo con excesiva confianza. La dejo, en parte a un lado. Simular implica no realizar a plenitud lo simulado. Simular que mató a alguien implica si mucho el gesto de dispararle con mi dedo índice mientras hago algunos pedos orales. Tal y como juegan los niños. Quizás algunos dirán "¡pum!, ¡pum!" en vez de

"¡bang!, ¡bang!". Así se simula en la ficción: "el autor simula realizar actos ilocucionarios por medio de la enunciación de oraciones (escritas). En la terminología de los actos de habla, el acto ilocucionario es simulado, pero la enunciación es real. En términos de Austin, el autor simula realizar actos ilocucionarios por medio de la ejecución de actos fonéticos y actos fáticos" (1979: 13). Ahora bien, una vez se simulan los actos ilocucionarios, se dejan a un lado las convenciones verticales, la escritura de ficción invoca las convenciones horizontales. Estas convenciones, las literarias, reubican los actos ilocucionarios sin su potencia pero sí, si se me permite, con su marca y huella. Por ejemplo, las aserciones de la ficción no tienen el alcance de aserciones, pero son como si fuesen aserciones: no refieren, establecen una referencia (Ricoeur). Quizá, según Searle, esto se nota en las narraciones de primera persona, pues en ellas el autor simula ser alguien distinto de sí. Sin duda esto es tan fuerte, que se presenta incluso cuando el narrador tiene el mismo nombre del autor, como el Fernando que narra *La virgen de los sicarios* o *El desbarrancadero*. Fernando no es en términos estrictos Fernando Vallejo. Visto así, las didascalias de las obras de teatro, de los dramas, ese conjunto de anotaciones sobre cómo son, visten, hablan los personajes, o sobre qué y cómo disponer los objetos, no son más que un recetario sobre cómo debe hacerse la imitación, simulación o fingimiento.

Un punto final que retomo de Searle surge a partir de afirmar que la ficción facilita simular no sólo aserciones. También podemos simular referencias. García Márquez simula una referencia con su Macondo; y si hay autores a los que les parece que Macondo es un simple seudónimo de Colombia (Manguel y Guadalupi, 2000), podemos pensar en esta descripción definida singular: "La bella durmiente del bosque". (Curiosamente, estas descripciones son la manera como suelen presentarse los personajes de los cuentos de hadas; dado que carecen de nombres, se reemplaza esta carencia con al menos alguna que otra descripción definida singular). Pues bien, hay textos de ficción que no simulan la referencia o, al menos,

alguna referencia. El Londres de Dickens es aproximadamente real como el Londres del siglo XIX; el San Petersburgo de Dostoievski es, a grosso modo, como el del siglo XIX de la Rusia zarista; la Lima de Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* coincide de manera general con la Lima de finales de los años 50 y principios de los 60; y la República del Paraguay del XIX está en *Yo, el supremo*. Legítimamente Balzac se pensó el secretario de la historia de Paris. De igual forma los autores de ficción refieren eventos (como la masacre de las bananeras en *Cien años de Soledad*), además de simular eventos. En el fondo, y es quizá el aporte más inquietante de Searle, el discurso de ficción es un ideal, una construcción limpia de sentidos figurados, en el que se suspenden las reglas que unen mundo-palabras, en el que se simulan aserciones, referencias a lugares, seres, eventos, etc. No obstante, es un hecho que nos encontramos básicamente con obras de ficción que pueden en parte simular referencias, aserciones, o no. Las obras de ficción pueden presentar afirmaciones serias, referencias serias. Ahí está la Paris de Balzac –repito– y, para ver otro caso, las ideas contra el nihilismo ruso en una obra de tanta actualidad como *Los endemoniados*. Por tanto, una obra de ficción es un constructo bastante complejo, y las aseveraciones que nos da Searle sólo nos sirven para una parte de las obras de ficción o, si somos arriesgados y las extendemos a la obra en su totalidad, nos permitirán preguntarnos por el modo como el autor, apelando a las convenciones no semánticas de la literatura, involucra a su autor y al mundo, de muchas formas, aunque no de forma constatativa (aunque sí aludida, sugerida metonímicamente, simbolizada, etc.). En este sentido, propone Searle, son los géneros literarios los que, según los tipos, permiten obras de ficción densamente o pobremente construidas con discurso de ficción.

A partir de aquí mi labor consistió en dos actividades complementarias: por un lado, mostrar los límites de algunos planteamientos de Searle y de Austin; por otro lado, desarrollar algunas de sus ideas que, a mi modo de ver, se sostienen no

obstante los límites de parte de sus concepciones, como es una apreciación reducida –y equívoca– de la seriedad relativa a la proferencia del discurso de ficción. ¿Cómo puede ser esto? Mi esfuerzo consistió en no mandar a la basura a estos pensadores si algunas de sus aseveraciones eran erradas o parciales; y esto porque había algo esencial en el pensamiento de estos filósofos: la comunicación. Y para mí es central la comunicación[143] en el proceso de recepción del discurso de ficción, cuestión que me llevó a recurrir a Iser. Como se ve, esto era un trabajo aparentemente sin esperanza. Porque uno de los esfuerzos más arduos de los estudios del discurso literario ha consistido en darle a este una autonomía absoluta: todo en él es significación, todo el sentido de una obra es simple y llanamente la interacción de los signos en su interior. Cada palabra, cada frase, cada cosa significa lo que ella significa en un discurso específico. Nada tiene sentido, sino lo tiene al interior de la obra. Se trataba de la extralimitación de la significación connotativa. Y, ¿cómo discutir esto? En verdad, no es lo mismo "escudero" en el *Quijote* que en el *Amadís de Gaula*. Ni "caballero" es lo mismo en Cervantes que en Joanot Martorell; ni Dulcinea es lo mismo que Placerdemivida ni Carmesina, la amada del sin par Tirante el Blanco. Cada "escudero", cada "caballero", cada "dama" significan una cosa muy distinta en cada mundo de ficción. Y esto, a grandes palabras, parece inobjetable. Cada obra se vislumbra como un mundo aparte, un resultado de las relaciones que establece ella consigo misma. Cada obra es una irredenta y solitaria individualidad desprendida del universo como una gota terrestre congelada en la vitrina de un planeta marciano. Esto parecía innegable, pero no guardaba todo el secreto de la ficción literaria. Hay un rico vínculo entre obra de ficción y mundo cotidiano y mundo imaginario; entre ficción y lenguaje ordinario se daba algo más que el sentido atado a la obra como un punto final de lo que ella invoca. Ya lo había dicho Searle: las palabras en la

[143] Esto es "familiar" a lo que Aristóteles llamó catarsis y que Hans Robert Jauss asumió como comunicación en su *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (1977).

ficción significan lo mismo que en el lenguaje ordinario. ¿Cómo acceder a un mundo de ficción si todo en él es novedoso, absolutamente singular, sin raíces al menos, no en el mundo actual del lector, sino en el mundo contemporáneo de autor? ¿Cómo acceder a un mundo así?

¡No! Los mundos de ficción no son una colección de plenas extrañezas, una vitrina de rarezas llamativas, un mercado de objetos extraterrestres dignos quizá de una mente no humana o de los posibles más remotos que permiten imaginar, recrear o inventar la robusta mente humana. ¡No! La gota de agua congelada en la vitrina marciana es ante todo gota de agua, y es, además, congelada, y, por supuesto, está expuesta. Antes de que Don Quijote se nos vuelva lo que quiera producir la lectura connotativa más atrevida y audaz, digamos, por ejemplo, un hombre-signo, como tan bellamente lo presenta Michel Foucault, antes de esto, es un hidalgo que se imagina caballero andante; antes de que Sancho sea un símbolo de la *disponibilidad*, como piensa tan bellamente Estanislao Zuleta (2004: 153-157), es un aldeano que acepta ser escudero; y antes de que Dulcinea sea la dama ideal de todo amor, es ante todo una aldeana, con olorcillo incluso hombruno, según Sancho. Antes de que sean siquiera caballero, escudero y dama, son hidalgos y aldeanos. Y por aldeanos entendemos en principio estrictamente eso, "aldeanos". Es verdad que un mundo de ficción quijotesco convierte a casi todo el mundo en algo distinto de lo que es, pero esto es posible porque en un inicio es un "es", tiene una identidad, un papel social determinado. Y esta identidad se la permiten al lector las palabras, porque "las palabras –como dice Borges– son símbolos que postulan una memoria compartida".

Los mundos de ficción no pueden ser por tanto absolutamente extraños: un autor debe de alguna forma presentarle al lector formas de acceso. Puertas, si se quiere. Y estas puertas no son sólo, aunque también lo son, los parentescos entre lo representado y nuestro mundo o la pertenencia de unos individuos-personajes a la universalidad compuesta por la humanidad. Es, pues, nuestro mundo actual, relacionado con los mundos no actuales –entre ellos, los mundos pasados–, y también es nuestro

mundo actual con las palabras, las palabras con sus significados de entrada, acordados, traducibles a nuestro horizonte presente, así como "caballero andante" no es en sentido estricto un médico, ni un policía, ni un profesor universitario, ni un paramilitar. En principio, insisto.

Es más, supóngase que alguien se empecine en leer *El Quijote* pensando que este individuo es un médico. ¿Cómo podría hacer coincidir el primer retrato, la descripción de sus costumbres, sus alimentos, sus quehaceres, su frenética lectura con el ser médico, cuando ni siquiera los médicos o cirujanos del siglo XVII español eran personas cultas, ya que más bien eran gentes miserables, medio brujos y más bien charlatanes? Al principio, pues, "hidalgo" es "hidalgo", y lo que éste –Alonso– quiere ser, caballero andante, es "caballero andante", con un conjunto de prácticas y objetos que le permitan esta representación. Parafraseando a Fausto, y si se quiere al mismo Austin: en un principio, afirmo, incluso en las obras de ficción, son las palabras ordinarias. Luego puedes producir el símbolo más inusitado, la lectura más prodigiosa o proponer el mundo más majestuoso que se te pueda ocurrir. Incluso, puedes llegar a imaginaros a Don Quijote como un médico que altera el sentido ordinario de todo. Pero en un principio esto no te está permitido.

Kermode ha expuesto que más allá de todo quebranto que hace una obra, más allá de la anarquía que produce una obra de ficción innovadora "que rechaza como falso todo lo que la mayoría de nosotros entendemos como forma, parece que el tiempo habrá de revelar siempre algún elemento congruente con el paradigma, siempre que exista en la obra ese elemento necesario de lo que es costumbre, que le permita comunicar algo" (1923: 129). Hay, pues, de entrada un mínimo de comunicación en la que el autor y el lector de ficción utilizan los significados acostumbrados. Y esta comunicación es seria. ¿Pueden observar el camino pretendido? Como ya explicamos, Austin y Searle habían dicho que el discurso de ficción no es serio –y el filósofo texano había aclarado que esto no quería decir que no fuese la ficción importante para los humanos–. No obstante,

mi indagación muestra que el discurso de ficción es serio. Un punto que muestra, aplicando a las proferencias de ficción las reglas de fortuna –lingüísticas y extralingüísticas– que Austin presenta en *Como hacer cosas con palabras*, era la fortuna de las afirmaciones de un autor en los títulos de sus obras. Supóngase que un autor empiece su ficción con el título *La tragedia de Romeo y Julieta*. ¿Podrá si le viene en gana presentarnos el cuento del sapo sin tripas? Es seguro que según las convenciones literarias puede presentar más de un tipo de obra, pero esa obra debe incluir de alguna forma a Romeo y a Julieta, y debe de tratar de cumplir y realizar una tragedia (o su liquidación como tal). Es verdad que bajo algunas convenciones literarias puede que aseverar que se va a hacer una tragedia quiera decir que se va a hacer una farsa, pero el autor no podrá errar demasiado, y en dicho caso tendrá que hacer una farsa. Pues bien, imagínense que un autor inicia una obra de ficción en la España de 1605 con el título *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que según la convencionalidad literaria da entender que se trata al menos de una historia, la historia de un señor que es hidalgo e ingenioso, y además tiene el nombre de una de las partes de la indumentaria de los caballeros andantes: "Quixote", "Quijote", vale decir "muslera". Imagínense que el autor, en vez de un ingenioso –es decir un hombre inclinado a producir imaginaciones por falta de humedad en los sesos, según la teoría de la época de Huarte de San Juan (1989)–, nos presenta a un burletero o, mejor, que en vez de hidalgo nos presente al rey de Portugal o, para ser más atrevidos en la suposición, que en vez de Don Quijote nos presenta al recio Felipe II. ¿Qué diríamos? ¿No podríamos utilizar el evaluador de Austin para decir "¡Qué infortunada historia!"? Los autores de ficción tienen mucha más libertad que los autores de discursos "serios", pero no pueden salir con cualquier tipo de obra: en su horizonte, la obra algo debe producir, bosquejar, algo que apunte a llenar nuestra expresión de verosimilitud **EV**. Hay unos amarres que de cumplirse, cooperando con las condiciones de entrada de la comunicación literaria, sea seriamente, sea burlescamente, tienen como conse-

cuencia que el autor sea afortunado. Como quien dice, el autor más beligerante de ficciones cómicas no está exento de ser serio para que su comedia salga afortunada. Por tanto, *¿cómo así que una ficción no es seria pero puede ser afortunada?* Una obra de ficción puede ser lo más absurda, como las *Alicias* de Carroll y, sin embargo, cada una nos permite acceder a ese mundo, sea mediante el antiguo modo de acceso, el sueño, sea mediante el tiquete de un espejo que nos permite ver el mundo "al revés". Y si el autor plantea que va a contar la historia de Alicia en los sueños, cosas del «género del sueño» vamos a tener, y si hace que la niña habite un espejo, mundos al revés tendremos que abordar. Y esto hace que obras tan absurdas como las *Alicias* estén muy ubicaditas en un marco más que menos definido de fortuna y, *a fortiori*, de seriedad.

He dicho antes que hay mundos en los que el habla de los personajes está definida por la teoría de los actos de habla de Searle. Habría que agregar algo más. Como coautor de un manual sobre semiótica narrativa, *Maestros y estudiantes productores de textos*, sabía que una cosa es el contexto de los personajes, otra el del autor y otra el del narrador. No es lo mismo el autor que el narrador, ni estos que los personajes. Por tanto, le hice la pregunta a Searle y a Austin ¿a qué contexto se refieren ustedes cuando aseveran que no son serias las afirmaciones de un literato de ficciones? Era indudable que sus calificaciones de "no serias" eran referidas a las palabras del autor. Porque un narrador, una vez lo aceptamos no puede ser mendaz, a menos que sea un mentiroso, un mentiroso redomado, que si va a ser el narrador de una ficción no puede hacerlo más que bajo el marco discursivo de la confesión, como *Las confesiones del estafador Felix Krull* de Thomas Mann. Si un narrador nos dice que "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme", no sé por qué razón no le podríamos creer que efectivamente no se quiere acordar –sencillamente, no le da la gana acordarse–, y no que no se acuerda de dicho nombre o que no ha podido encontrarlo. El narrador más burletero e irreverente tiene que trabajar igualmente sobre un fondo de seriedad, como cuando

Fernando Vallejo se compromete en *El desbarrancadero* con la imagen de la caída de la humanidad, a lo cual efectivamente da respuesta al contar las muertes de su hermano y su padre, y de todo el mundo de su infancia. Incluso un autor experimental con la instancia narrativa como Cervantes no deja de acostumbrarnos a estas búsquedas, hasta el punto de "estabilizar" los experimentos con la introducción, a partir del capítulo 9, del puntual historiador y mentiroso árabe Cide Hamete Benegeli.

Me tocó, en consecuencia, apretar aún más las tuercas a nuestros dos filósofos. Me dije: "Sí, John L. Austin, sí, John Searle, no tienen ustedes del todo la razón". En verdad las afirmaciones de los discursos de ficción no son serias, pero ¿será que esto se extiende al acto mismo de decir un discurso de ficción? ¿Podemos decir que no es serio el acto de declarar una ficción? Indudablemente aseguro que no. Este decir declarativo es uno de los ejercicios de la palabra más elaborada, más exigente, que más compromete y más pone a su autor en el lugar de la fortuna, la fortuna literaria, o, de errar, en el infortunio desvergonzado, en el escarnio público.

El acto de decir un discurso de ficción es pues un acto serio. Podemos intentar incluso dar cuenta de cómo son las reglas de este acto. Sin embargo, antes de esto, no olvidemos que hacer ficción es hacer otros actos lingüísticos como afirmar, que no tienen el alcance de los decires ordinarios y afortunados, aunque sí su huella. Sólo que aquí no vamos a decir que una afirmación hecha en una ficción es desafortunada sino que es una tentativa de afirmación: una cuasiafirmación, si queréis.

En el contexto del discurso de ficción, decir afirmaciones, si lo queremos ver de manera defectiva, es decir seudoafirmaciones, y hacer referencias es hacer seudorreferencias; por otro lado, si lo queremos ver de manera menos drástica, más lúdica, podemos decir que, al hacer un discurso de ficción, en lugar de hacer afirmaciones hacemos como si afirmáramos, y de la misma manera, en vez de hacer referencias hacemos como si en verdad refiriéramos. Ahora bien, con Paul Ricoeur podemos decir de una manera más elaborada que el discurso de ficción es-

tablece su referencia, la construye. Es un discurso que elabora el mundo al cual se refiere; un mundo que provoca la proferencia del discurso de ficción, y un mundo que debe construir el lector de ficción. Sintetizando, el autor lo provoca y el lector lo convoca –aunque creo que hay autores y lectores que sólo lo evocan.

Ahora bien, con respecto a dicho mundo las referencias no son carentes de seriedad: porque son constituyentes. Vale decir, las referencias dentro de un discurso de ficción, incluso cuando se trata de literatura arduamente realista, no son más que la labor constituyente del discurso fictivo. Al decir un narrador, por ejemplo, "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, hacía mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor" (I, 1: 69), ha hecho una afirmación presumiblemente falsa, pues en la Mancha de 1605 no vivía, que se sepa, tan singular hidalgo. Presumimos pues que en verdad no existía dicho señor en el mundo primario y contemporáneo de Cervantes, de Lope y de su majestad Felipe III. No obstante, la ficción cervantina trabaja estableciendo referencias como la Mancha, el olvidado galgo, el flaco rocín, el hidalgo, su cambio de libros por tierra, su ejercicio de lectura ingeniosa; y trabaja, igualmente, haciendo de inmediato afirmaciones sobre estas referencias establecidas. Es como si afirmar en una ficción dotara a lo afirmado de existencia, o mejor, como si hacer referencias en la ficción dotara a estas de un estatus que permite paralelamente afirmar "cosas" de ellas. Entonces, actuamos como si dicho señor existiese, pero en verdad lo que hacemos es, en la ficción, crear el mundo de la Mancha en el que dicho señor existe, con sus singulares características y acciones. En el lenguaje ordinario, las afirmaciones se dan una vez tenemos o estamos ante lo afirmado: el objeto de la afirmación; en cambio, las afirmaciones de la ficción se producen al mismo tiempo que se establece con lo afirmado la referencia. En una ficción lo que se afirma surge del acto mismo de hacer como si se afirmara: la afirmación por el mismo hecho de decirse le ofrece existencia a lo afirmado. Por tanto, visto así, al hacer la ficción como si hiciese afirmaciones y referencias, en

dicho contexto, esta realización es altamente seria.

Si las afirmaciones dentro de la ficción o, dicho en otras palabras, las cuasiafirmaciones ficcionales no constatan sino que permiten invocar lo afirmado, vale decir, si un autor convoca un mundo en el que alguien, un hidalgo llamado Alonso, lee de manera tan crédula ficciones caballerescas hasta el punto de convertirse en un remedo no siempre indigno de los caballeros andantes, si alguien cuasiafirma así, ¿no tendrá que cumplir con algunas reglas semánticas? Habíamos dicho que en general las afirmaciones de la ficción suspenden las reglas semánticas. Ahora veremos que, una vez tipificadas las afirmaciones ficcionales, como lo hemos hecho, no todas las reglas quedan suspendidas.

En primer lugar observemos *La regla esencial* (la cual es rebautizada por Gabriel *regla de consecuencia*). Esta reza: quien hace afirmaciones en la ficción no se compromete siempre con la verdad de las proposiciones que expresa y actuará en consecuencia. No obstante, una vez se pone en marcha la ficción, esta regla no se puede suspender de ahí en adelante. Recordemos que no se dicen afirmaciones sino cuasiafirmaciones o afirmaciones relativas a la ficción. Así, cuando más adelante, en el primer capítulo del *Quijote* se afirma de Alonso que "en resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio" (I. 1: 73), está cuasiafirmación juega a ser una afirmación por la que el autor tendrá que responder en adelante. Como quien dice si yo provoco un mundo en el que un hombre de tanto leer se enloquece, tendré que responder, en ese mundo, por las consecuencias de dicha afirmación.

Con respecto a la segunda regla, *la regla preparatoria*, que subdivido en dos reglas, una, siguiendo a Gabriel, *la regla de argumentación* y, dos, *la regla de la relevancia del interlocutor*. La *regla de argumentación* dice que el hablante de ficción no está obligado a proporcionar razones o evidencias de la verdad

de la proposición o proposiciones expresadas, es decir, no está obligado a defender esta verdad. Y esto en principio es así: el autor no tiene que estar dando argumentos o razones para que sus "verdades" o posibles verdades sean aceptadas, porque esto haría de su ficción un texto argumentativo. No se trata de una argumentación en pleno. No obstante se pueden presentar objeciones al hecho de que esta regla no se cumple por lo menos en dos circunstancias: una, en el caso en el cual se presentan ficciones argumentativas como las fábulas; otra, en cierta forma, si me permite, porque el autor está obligado a ofrecer "razones estéticas". Quiero decir, tiene que ofrecer un mundo al menos verosímil, en el cual sus "verdades" *o, mejor, para ser más aristotélicos, la posibilidad –en este caso la del loco hidalgo lector– sea admisible, persuasiva para que permita una recepción afirmativa*.

Continuando con la segunda parte las reglas preparatorias, bien sabemos que *la regla de la relevancia del interlocutor* dice que la proposición expresada en el discurso de ficción no es obvia tanto para el hablante y el oyente, en el contexto de la enunciación. ¿Queda suspendida esta regla al proferir las cuasiafirmaciones de un discurso de ficción? En principio, en el caso de la ficción escrita, es clave saber que esta regla plantea que el autor hace su trabajo porque cree que es interesante, llamativo y hasta digno del gusto del lector. Finalmente tenemos *la regla de sinceridad*. Esta asevera que el hablante de ficción, al afirmar no se compromete con que cree en que la proposición expresada es verdadera. Al contrario de lo que plantea Searle de las afirmaciones en la ficción, creo que es necesario que el autor cumpla esta regla si su fin es hacer un discurso de ficción que permita convocar un mundo de ficción convincente. La idea que tengo es que el autor que no crea en la posibilidad, en la "verdad" del mundo que se propone plantear con su discurso, no convencerá a sus lectores; es bien posible que si el mundo de ficción que estipula no habita su mente, éste perderá posibilidades de habitar los aposentos de muestro cerebro. Quizá las ficciones no convenzan por distintas causas, pero un autor que descrea de su ficción, y sea honesto,

la tira sencillamente a la basura como hizo Juan Rulfo con *La cordillera*. Ya lo ha dicho Borges al hablar con Ferrari sobre *cómo nace y se hace un texto suyo*:

> Yo elijo una época un poco lejana, un lugar un poco lejano; y eso me da libertad, y ya puedo... fantasear... o falsificar, incluso. Puedo mentir sin que nadie se dé cuenta y sobre todo, sin que yo mismo me dé cuenta, ya que es necesario que el escritor que escriba una fábula –por fantástica que sea– crea, por el momento, en la realidad de la fábula.[144]

¿Quién que no crea en sus ficciones puede anhelar que se le crea? En *El arte de la ficción,* de 1888, Henri James reduce las convenciones literarias a un único principio que debe cumplir el hacedor de ficciones: "ser sincero".

De esta forma, dentro de la teoría de los actos lingüísticos, le devolví a la ficción la seriedad. Por un lado, mi esfuerzo básicamente consistió en aprovechar unos instrumentos hasta donde sus inventores no lo vieron. Y esto, al turno, le permitió a la teoría de los actos de habla un caso que la enriquece. Por mi lado, me permitió pensar cómo comunicaba la ficción, cómo está supeditada a reglas semánticas y a convenciones literarias que se relacionan en pos del mundo a estipular. Entonces di el paso del discurso de ficción a la obra de ficción, un paso –debo reconocerlo– bastante abrupto. Para esto me basé en las obras de ficción que abiertamente, explícitamente dicen ser ficción. No conozco una forma verbal más cercana a esto que la declaración; fue, entonces, cuando recurrí a Genette. Me puse a observar las declaraciones que hacen los autores con el fin de explicitar la ficción. Fue cuando intuí, y con esta intuición urdí dos tradiciones en la ficción: los que desean disminuir las declaraciones a lo mínimo, los *trascendentales*, y los que declaran abiertamente, los *metafictivos*.

Dentro de estos últimos ubiqué aquellos pésimos hacedores

---

[144] Borges, Jorge Luis y Ferrari, Oswaldo. *En diálogo I*, Buenos Aires, Suramericana, 1998, p. 40.

de ficción –por los que tanto se lamentaba Estanislao Zuleta– que siempre tienen que decir lo que están haciendo para corregir los errores del mundo que intentan provocar, como el pintor de Úbeda que –según Cervantes– "tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él «Este es gallo»" (ll 2: 63-64); o como los autores caballerescos, siempre tan esforzados por declarar que sus fábulas descabelladas eran historias verídicas; asimismo ubiqué en esta tradición a un conjunto de autores de ficción que intervienen en su obra con distintas declaraciones que buscan mostrar lo que Borges llama "la vida de la ficción". Para estos, la declaratoria de ficción es un medio para autenticar sus ficciones, pero también para jugar a la metaficción. Los hay duros como Sterne, Diderot, Cortázar o Macedonio Fernández, y lo hay equilibrados como Cervantes. A su corriente la bauticé *la tradición metafictiva*.

Mientras tanto, a partir de la aproximación a la ficción de Henri James y con ilustraciones de la novela *El señor de los anillos,* de Tolkien, abordé una severa tradición que evita al máximo declarar y aspira a que la proferencia de ficción instaure el mundo, digamos, con el sólo acto de proferirla; se trata de una posición que pretende borrar todo fingimiento de la ficción, como si el mundo secundario de la ficción fuese, de un sólo tajo, nuestro mundo primario. Dada la seriedad con la cual estos autores asumen la ficción, la reciedumbre con que fundan sus mundos, la bauticé *la tradición trascendental*.

Y dada la capacidad de Cervantes para hacer declaraciones exigidas por las convenciones literarias, como las que hace en sus *prólogos*, como el juego metafictivo que realiza cuando declara lo que se propone, el tipo de lector al que aspira, finalizo mi trabajo proponiendo que la declaración de Cervantes es persuasiva debido a su interés por un lector menos ingenuo que los que leyeron con embriaguez –como él mismo– los libros de caballería. Cervantes produce un pacto ficcional que busca un lector más bien alertado ante las "magias" –recordemos a Vargas Llosa– de la seriedad de la ficción. En cierta forma,

Cervantes temía por el destino de lectores crédulos como Don Alonso Quijano.

En síntesis, creo haber logrado no sólo la extensión de la teoría de los actos lingüísticos, sino haber reencontrado los vínculos que hay entre la ficción y el mundo. Sea porque la referencia que establece la ficción es una reestructuración del mundo, sea porque la declaratoria de ficción nos permite concebir las palabras de la ficción como un decir "que postula la memoria compartida", sea porque le devolví a las suspendidas reglas semánticas un oficio certero en la proferencia del discurso de ficción y porque, según la *Taxonomía de los actos ilocucionarios,* de Searle, de 1971, las declaraciones tienen la doble dirección de ajuste, la doble característica de ajustar las palabras al mundo y el mundo a las palabras. Creo haberle planteado a la teoría de la ficción de John Searle un problema filosófico y haberlo resuelto con sus mismas cifras. El lector sabrá ver si esto es así en verdad.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid, Aguilar, 1969.

ANÓNIMO. (1513) "Cuestión de amor", en *Obras maestras de la literatura universal*. Prólogo de Fernando Gutiérrez. Barcelona, Credsa, 1965.

ARCINIEGAS LAGOS, Esperanza. *La dimensión pragmática en los procesos de lectura y producción de textos*. Cali, Universidad del Valle MEN - ICETEX, 1999.

ARISTÓTELES. "Poética", en *Sobre lo sublime*. Texto, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota. Barcelona, Bosch, 1985. 209-327 pp.

AUERBACH, Erich. (1942) *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de cultura económica, 1979. 2ª reimpresión.

AUSTER, Paul. (1985) "La ciudad de cristal", en *La trilogía en Nueva York*. Barcelona, Anagrama, 1997. 5ª edición. 7-145 pp.

AUSTIN, John L. (1962) *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Compilado por J.O. Urmson. Barcelona, Paidós, 1990.

----. "Emisiones realizativas", en *Ensayos filosóficos*. Traducción y presentación de Alfonso García Suárez. Madrid, Revista de Occidente, 1975. 217-231 pp.

----. "Fingir", en *Ensayos filosóficos*. Traducción y presentación de Alfonso García Suárez. Madrid, Revista de Occidente, 1975. 233-247 pp.

AYALA, Jorge M. (1987) *Gracián: vida, estilo y reflexión*. Madrid, Cincel, 1988. 1ª Reimpresión.

BAUTISTA, Álvaro. "Maritornes: Doncella y coima. Una lectura del capítulo XVI de El Quijote", en *Alba de América, Instituto Literario y Cultural Hispánico*, Argentina, Vol. 15, 1997, Nos 28 y 29. 312-417 pp.

----. "Sobre las declaraciones de amor", en *Lenguaje y cultura*. Serie Lunes de debate. Cali, Universidad del Valle, 2002. 183-207, pp.

BERGSON, Henri. *La risa*. Bogotá, Orbis, 1983.

BLOOM, Harold. (1994) *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995.

BORGES, Jorge Luis. (1935) "Los laberintos policiales y Chesterton", en *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires, Emecé, 1999, 126-129 pp.

----. *Borges en Sur*. Buenos Aires, Emecé, 1999.
----. *Prosa*. Prólogo de Mauricio Wacquez. Barcelona, Círculo de Lectores, 1976.
BORGES, Jorge Luis y Ferrari, Oswaldo. Diálogos. Barcelona, Seix Barral, 1992.
BRODSKY, Joseph. "Un poeta y la prosa", en *La canción del péndulo*. Barcelona, Versal, 1988.
CASAS, Arturo. "Pragmática y poesía", en *Teoría de la literatura*. Compilador Darío Villanueva. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994. 229-308 pp.
CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, 3 Vol. Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid, Castalia, 1991.
----. *Viaje del parnaso*. Poesías completas, I. Madrid, Castalia, 1973.
----. *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. 2 Vol. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 1994.
----. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Tomo I. Edición crítica de Francisco Rodríguez Marín. Madrid, Atlas, 1947.
CORTAZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid, Cátedra, 1988.
CHESTERTON, Gilbert K. "Cómo escribir una novela de detectives", en *Ensayos*. México, Porrúa, 1985. 128-132 pp.
----. "La ficción como alimento", en *Ensayos*. México, Porrúa, 1985.137- 140 pp.
CUESTA ABAD, José M. *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Madrid, Gredos, 1995.
DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste et son maître /Jacques el fatalista y su amo*, Introducción, cronología, bibliografía y traducción inédita de Francisco Lafarga Maduell, Erasmos Textos bilingües, Barcelona, BOSH, Casa Editorial, S. A., 1977.
DOLOŽEL, Lubomir (1988, 1997). "Mímesis y mundos posibles", en *Teorías de la ficción literaria*, compilación, introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez, Barcelona, Arcos/ libros, S.L., pp. 69-94).
----. (1988, 1997). "Verdad y autenticidad en la narrativa", en *Teorías de la ficción literaria*, compilación, introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez, Barcelona, Arcos/libros, S.L., pp. 95-122.
DUCROT, O. y TODOROV T. (1972) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, siglo XXI, 1978. 4ª edición.
DUCROT, O. "De Saussure a la Filosofía del Lenguaje", en *Revista Eco No. 186, abril 1977* (Fotocopia). 342-372 pp. Traducción de Rubén Sierra.

ECO, Umberto. (1983) *Apostillas a «El nombre de la rosa» y traducción de los textos latinos*. Barcelona, Círculo de lectores, 1997.
----. (1978) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Bercelona, Lumen, 1988. 2ª edición.
----. (1994) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen, 1996.
ESCANDEL VIDAL M. Victoria. *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996.
FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Selección, prólogo y cronología de César Fernández Moreno. Caracas, Ayacucho, 1982.
FERRATER MORA, Javier. *Diccionario de filosofía*, 4 Vol., Madrid, Alianza, 1990.
FLUSSER, Vilém. (1991) *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona, Herder, 1994.
FRYE, Northon. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991.
----. La escritura profana. Caracas, Monte Ávila, 1992.
GABRIEL, Gottfried, "Sobre el significado en la literatura y el valor cognitivo de la ficción", en *Figuras del logos: entre la filosofía y la literatura*, México, Fondo de Cultura económica, 1994, 57-69 pp.
GARCÍA LANDA, José Ángel. *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
GARCÍA-PELAYO y GROSS, Ramón y Durand, Michelín. *Pequeño Larousse Español-Inglés*. México, Laurosse, 1978.
GARCÍA Cárcel, Ricardo. "Un país esquilmado", en *Revista La aventura de la Historia*. Madrid, Año 1, número 9, julio 1999. 51-59 pp.
GENETTE, Gérard. (1962) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
----.*Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte* (1979, 1991), France, Éditions du Seuil, 2004.
GILMAN, Stephen. (1989) *La novela según Cervantes*. México, Fondo de Cultura económica, 1993.
GÓMEZ, Adolfo León. *Argumentos y falacias*. Cali, Facultad de Humanidades-Universidad del Valle, 1993.
----. *Breve tratado sobre la mentira*. Cali, Universidad del Valle, 1992.
----. *El primado de la razón práctica*. Cali, Universidad del Valle, 1991.
----. *Filosofía analítica y lenguaje cotidiano: Introducción a la filosofía del lenguaje de J.L. Austin y sus desarrollos posteriores*. Bogotá, Usta, 1988.

GONZÁLEZ, José Emilio. *De aventura con Don Quijote (Ensayos y exploraciones)*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1993. 1ª

edición.
GRACIÁN, Baltasar. "Agudeza y arte de ingenio", en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1960.
GRASS, Gunter. "Gunter Grass", en *Confesiones de escritores, narradores 2. Los reportajes de Paris Review*. C. E. Feilling, prólogo. Buenos Aires, El Ateneo, 1995.
GRICE, H.P. "Lógica y conversación", en *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*. Edición de Luis ML. Valdés Villanueva. Madrid: Tecnos y Universidad de Murcia, 1991. 511-530 pp.
HAACK, Susan. (1978) *Filosofía de las lógicas*. Madrid, Cátedra, 1982.
HUARTE DE SAN JUAN, Juan. (1575) *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. De Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. Primera edición 1954. Madrid, Alianza, 1987.
ISER, Wolfgang. (1976) El acto de leer. Madrid, Taurus, 1987.
----. "La realidad de la ficción" en Estética de la recepción. Edición de Rainer Warning. Madrid, Balsa de la Medusa, Visor editor, 1989.
JAKOBSON, Roman. (1980) Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Kristina Pomorsca. Barcelona, crítica, 1981.
----. "Sobre el realismo artístico", en *Teoría de la literatura de formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Buenos Aires, Signos, 1979.
JAMES, Henry. (1888) *El arte de la ficción* (texto bilingüe). España, Universidad de León, 1992.
JAUSS, Hans Robert. (1977) *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1992. 2ª edición.
JURT, Joseph. "Por una sociología de la recepción", en *Revista Gaceta*, No. 19 de diciembre de 1993 (trad. Mercedes Figueras).
KERMODE, Frank. (1966/1967) *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa, 1983.
KUHN, Thomas S. "Comentarios sobre las relaciones de la ciencia con el arte", en *La tensión esencial*. México, Fondo de cultura económica, 1887.
----. (1962) *La estructura de las revoluciones científicas*. Colombia, Fondo de cultura económica, 2000. 5ª reimpresión.
KUNDERA, Milán. «Vida y muerte de la novela», en *Milán Kundera y otros. Literatura, socialismo y poder*. Edición y presentación de Fabio Giraldo Isaza. Bogotá, Minotauro, sin fecha.
----. "Milan Kundera", en *Confesiones de escritores, narradores 2. Los reportajes de Paris Review*. C. E. Feilling, prólogo. Buenos Aires, El Ateneo, 1995.
LICHTENBERG, Georg Christoph. *Aforismos*. Buenos Aires,

Suramericana, 1990.
LODGE, David. (1992) *El arte de la ficción*. Barcelona, Península, 1998.
LÓPEZ PINCIANO, Alonso. (1596) *Philosophía antigua poética*, 3 Vols., Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, edición de Alfredo Carballo Picazo, 1953.
LOTMAN, Iuri M. La semiofesra II. *Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra, Frónesis, Universitat de Valencia, 1998.
MANGUEL, Alberto y GUADALUPI, Gianni. *Breve guía de lugares imaginarios*, Madrid, Alianza, 2000, tercera edición. Primera edición en inglés 1980; en español, 1992. Traducción de Ana María Becciú, Borja García Bercero y Javier Setó.
MARAFIOTI, Roberto (compilador). *Temas de argumentación*. Buenos Aires, Biblos, 1997.
MARTÍNEZ BONATI, Félix. "El acto de escribir ficciones", en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, ed. Enric Sullà, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 213-220.
MONTERROSO, Augusto. *La letra e. Fragmentos de un diario*. Madrid, Alianza, 1986.
MORTARA GARAVELLI, Bice. (1988) *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra, 1991.
MUKAROVSKÝ, Jan. "El arte como fenómeno sígnico", en *Jan Mukarovský y la escuela de Praga*. Traducción y edición de Jarmila Jandová. Cuadernos de trabajo No. 5. Santafé de Bogotá, Universidad Nacional, 1993. 56-61 pp.
----. "El concepto de totalidad en la teoría del arte". 48-55 pp.
----. "El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria". 34-47 pp.
NEOFONS. *Diccionario Enciclopédico Sopena*. Barcelona, Sopena, 1977.
OLSON, Elder. *Teoría de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978.
ONETTI, Juan Carlos. *Confesiones de un lector*. Madrid, Alfaguara, 1995.
PAVEL, Thomas G. (1986) *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila, 1995.
PERELMAN, Chaïm. (1977) *El imperio retórico*. Santafé de Bogotá, Norma, 1997.
PERELMAN, Ch., y Olbrecht-Tyteca, L. (1989) *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos, 1989.
PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Tomo I. Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de Miguel Ángel Viqueira. Barcelona,

ediciones 29, 1981, 1997.
PETRUCCI, Armando. (1997) "Leer por leer: un porvenir para la lectura", en *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dirección de Guglielmo Caballo y Roger Chartier. Madrid, Taurus, 1978. 519-549 pp.
POZUELOS YVANCOS, José M.ª. "La mirada cervantina sobre la ficción", en *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993.
REYES, Alfonso. (1944) "La ficción literaria", en *El deslinde*. México, Fondo de cultura económica, 1983.
RICOEUR, Paul. (1995) "La experiencia estética", en *Praxis filosófica*, Cali, nueva serie, No., 7 de nov de 1997.
----. *Historia y narratividad*. Buenos Aires, Paidós, 1999.
RILEY, Edward. (1962) *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1966.
ROBERT, Marthe. *Lo viejo y lo nuevo*. Caracas. Monte Ávila, 1993. 2ª edición.
RUIZ, Elisa. "El artificio librario: de cómo las formas tienen sentido", en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Compilación de Antonio Castillo y prólogo de Armando Petrucci. Madrid, Gedisa, 1999. 285-312 pp.
SAUSSURE DE, Ferdinand. *Curso de linguística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires, Editorial Losada, 1979.
SEARLE, John. (1977) *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid, Cátedra, 1994.
----. "Actos del habla", en *Lenguaje y Sociedad*, Cali, Centro de Publicaciones, Universidad del Valle, 1983. 79-99 pp.
----. (1995) *La construcción de la realidad social*. Barcelona, Paidós, 1997.
----. "The logical status of fictional discourse", en *Expression and meaning. Studies in the theory of speech acts*. Cambridge University press, 1979. (Traducido como "El estatuto lógico del discurso de la ficción" por la Escuela de Lenguas de la Universidad del Valle).
----. (1971) "Una taxonomía de los actos ilocucionarios", en *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*. Edición de Luis ML. Valdés Villanueva. Madrid, Tecnos y Universidad de Murcia, 1991. 511-530.
SEGRE, Cesare. "Ficción", en Principios de análisis del texto literario. Barcelona, Crítica, 1985. 247-267 pp.
SERRANO OREJUELA, Eduardo. *La narración literaria*. Ensayo. Cali, colección autores vallecaucanos, 1996.
SIN, Lu. "La verdadera historia de A Q", en *Novelas escogidas*. Pekín,

ediciones en lengua extranjeras, 1972, 81-139 pp.
SCHMIDT, S. J. "La comunicación literaria", en *Pragmática de la comunicación literaria*. Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral. Madrid, Arcos/ Libros, S.A., (1978), 1987, 195-212 pp.
SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*. 2ª edición. Madrid, Gredos, 1970.
SPITZER, Leo. "Perspectivismo lingüístico en *El Quijote*", en *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, 1968. 135-187. 2ª edición.
STEINER, George. (1966)."Presencias reales", en *Pasión intacta*. Santafé de Bogotá, Norma, 1997. 49-79 pp.
TITLER, Jonathan. *La ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*. Bogotá, Banco de la República, 1984.
TODOROV, Tzveta. (1969) "Introducción", en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1973. 11-15 pp.
----. "Lo verosímil que no se podría evitar", en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1973. 175-178 pp.
TOLKIEN, J. R. R. (1966) *El señor de los anillos*. Bogotá, Círculo de lectores, 1981. 3 Vol.
----. (1983) *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Barcelona, Minotauro: 1998.
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego*. Madrid, Guadarrama, 1975.
VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona, Seix Barral, 1971.
----. *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Barcelona, Seix-barral, 1990.
VILAR, Pierre. "El tiempo del *Quijote*", en *Crecimiento y desarrollo*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
WELLERSHOFF, Dieter. *Literatura y praxis*. Madrid, Guadarrama, 1975.
WILDE, Oscar. "La decadencia de la mentira", en *Ensayistas ingleses*. Buenos Aires, Clásicos Jackson, Vol. XV, 1960. 407-444 pp.
WILSON, Edmund. "James Joyce", en *El Castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa (1870-1930)*. Barcelona, Versal, 1989. 161- 197 pp.
ZULETA, Estanislao. *Sobre la idealización en la vida personal y colectiva y otros ensayos*. Bogotá, Procultura, 1985.
----. *Thomas Mann, la montaña mágica y la llanura prosaica*. Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1977.
----. *El Quijote, un nuevo sentido de la aventura*, edición de Alberto Valencia, Medellín, Hombre Nuevo editores, 2004.

Programa Editorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia
Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687
http://programaeditorial.univalle.edu.co
programa.editorial@correounivalle.edu.co