

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 haber 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 adelante 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, entreteniéndolo 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 puede 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 Wolfgang 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 performance 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 pobreza 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, disminuimos 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 cuestras, 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 metafictiva*—, y fue así como logró ponerle punto final a la loca inverosimilitud caballescaca.

Para Iser el discurso de ficción funciona con sus significados ilocucionarios, con la convención invocada, con los procedimientos 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 preferencias 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