

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 tienta 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 góticas⁹⁰) 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 constataivo, 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 considerar 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 Tristram 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 Mundo Tercero) 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 Tristram 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*; *Bouvard 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 *fictionador 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 metafictiva 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 *metafictivos*, 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 metafictivos, 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 metafictivos 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 metafictiva*:

–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 *metafictivos* 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 *metafictivos* 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 metafictivo 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* –iel *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 *metafictivos* 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 “convinciente”. 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 caballerisca 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 recibidas? 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 coloquen 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 preferencia por una de ficción. Bien puede uno tomar una preferencia 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 lengua 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 preferencias 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 preferencias de una ficción, ya a su contexto autorial (estas preferencias, quizá sin el humor de los *metafictivos*, 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 *metafictivo*, 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 preferencia 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 oscura. 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 tratado se compuso, y cada uno de ellos servía a la dama que aquí se nombra. Bien es verdad que el autor por mejor servir 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 estrategias, 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

subsanan 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 *metafictivos* 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 estructurarse 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 tituló *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, Furetière 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 cuenta 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 insostenibles. 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 *Huckleberry 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 incipit– 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 manchas, 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 *metafictivos* 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 *metafictivos* económicos como los desbordados, quieren prácticamente que el pacto sea el producto de una continua negociación.

Sigamos con Cervantes. Lo hemos caracterizado de *metafictivo*, 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-intencionalidades 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 metafictivos, 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 metafictiva 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 hiciera 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 metafictiva* 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 ilocucionarios, 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 *commisivos* 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 comisivos 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 “conciernen 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 preferencia 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 preferencia judicial, 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 desaprobación 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 innumerabilidad 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 atinentes 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 qui jotizando, 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 *metafictiva*, 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 mismo 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 caballerosos, 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 *tradicón metafictiva*, 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 establezca la referencia. Pero dejemos aquí; tampoco tengo mejores reglas que proponer.