

**SEGUNDO Y ÚLTIMO DIÁLOGO ENTRE SUSPENSO
Y CORTANTE:
A MANERA DE CONCLUSIÓN**

C. –Y aquí estamos. ¡Para conversar por última vez!

S. –¿¡Por qué!?

C. –El editor le ha colocado un título –o *paratexto*, según tus palabras– a nuestro diálogo, que liquida estas charlas de manera radical y ofensiva.

S. –Sin duda, Cortante. No puedo creer que nos liquiden así, con un *paratexto*.

C. –Al fin y al cabo es lo que has afirmado con semejante palabra. Que los autores meten –o sacan– las manos de manera contundente mediante estos textuelos.

S. –Veo que has terminado de leer mi libro.

C. –Por supuesto, Suspenso. No ha sido fácil, pero tampoco imposible. No escribes bien, pero sabes adornarte, y estos adornos son aceptables. Tus ideas son igualmente limitadas, aunque inquietantes; y uno no sabe a quién le debes más, si a los filósofos que estudian el significado, a los literatos o a tu perspicacia. En fin, veo en tu trabajo un revuelto de ideas que como tu Cervantes, promete mucho y cumple poco.

S. –“Promete algo, y no concluye nada” dice el cura de Cervantes. Y el “algo” que promete es [...]

C. –La segunda parte de una novelita pastoril. Tú también, en cierta, forma prometes para después una segunda parte de este trabajo.

S. –Sí, pero quisiera oír tus comentarios sobre esta primera parte.

C. –Estás afanado, Suspenso.

S. –Por supuesto. Creo que tenemos poco tiempo para concluir algunas cosas.

C. –Y esperas que te ayude a concluir, aunque todos los méritos serán tuyos [...]

S. –O la ausencia de méritos.

C. –No mientas, Suspenso. ¡Cómo no reconocerte el esfuerzo de espulgar a unos pensadores muy serios y enjutos para encontrar que en la raíz del discurso de la ficción hay también una seriedad!

S. –¿Reconoces esto, Cortante?

C. –Sí, sólo que dejas en el camino muchas cosas incompletas o enredadas [...]

S. –Vamos por partes. Empecemos por los logros, si quieres, y terminemos con las deudas.

C. –Está bien. Debo decirte que hasta el *Ensayo VII*, el que critica las críticas de Pavel a Searle, tu texto es ordenado. De ahí en adelante saltas de un tema a otro con un arrebató propio de quien tiene la necesidad de objetar la posición de Austin ante la ficción literaria. Esto lo haces no sé si con temor o con demasiado respeto. Pero es claro que a partir del *Ensayo VII*, Austin no te sirve.

S. –Permíteme un momento. Ibas a hablar de los logros y empezaste a plantear las deudas. Y así no te puedo dejar seguir, a no ser que me permitas contestar. Lo que he dicho, a partir del *Ensayo VII*, lo que pretendo decir es que los interlocutores de las preferencias de los personajes son los mismos personajes y que, me temo, Austin pensaba que eran los lectores o espectadores. Por tanto, en una ficción sería los intercambios comunicativos de los personajes deben estar bajo la sombra de las convenciones lingüísticas, como se ve en el caso de la promesa de Don Quijote que, espero, leas. Y al turno, las preferencias del autor que se dirigen al lector están cobijadas por una seriedad y autenticidad, para que éste se tome en serio el discurso de la ficción. En el fondo de la ficción, hay pues una seriedad, un acuerdo mínimo, para que, como en los juegos amparados por reglas, el lector pueda cooperar, es decir, leer ficción. Es claro que lo que intento es tomar el decir ficcional como un decir serio, indistintamente que con él se quiera divertirse o promover el ansia lúdica de los hombres.

C. –Te acepto, Suspenso, por defender la seriedad de la ficción. Pero a partir del *Ensayo VIII*, te vienes con una serie

de autores que, creo, te separan de los filósofos del significado. ¿A qué traes a Iser y a Vargas Llosa? ¿Cómo se te ocurre meter a Oscar Wilde?

S. –Creo que atacas nombres y no la función que cumplen estos autores en mi reflexión.

C. –Perdóname, pero ¿en qué colabora un señor tan enredado como Iser? Todo iba claro hasta el *Ensayo VII*; a partir de ahí tu tesis me parece aparatosa. Es decir, te entiendo, quieres hacer un puente entre filosofía del significado y filosofía del efecto estético, pero ni haces estética ni haces filosofía del significado.

S. –Déjame hablar, Cortante. Es verdad que apelo a la estética, pero no es verdad que abandono el objetivo de pensar el significado del discurso de la ficción. Hasta el último momento hago esfuerzos por mostrar cómo se logra este; aunque no me niego a aprovechar todas las convenciones literarias que regulan el discurso ficcional, intento, quizá –acepto–, sin éxito, dar cuenta del tipo de acto con el cual se dice ficción, el cual, espero que lo hayas leído, es la declaración persuasiva, para lo cual me baso en G. Genette.

C. –Otro autor más, Suspense. No pareces una casa de citas, parece que posees una bodega de autores abandonados, que te salvan cada que no puedes decir nada.

S. –Un momento, Cortante. Si quieres que sigamos, si quieres efectivamente que sigamos, deseo que me aceptes algo.

C. –¿Qué?

S. –Mi gusto y sobre todo mi derecho a apoyarme en otros pensadores. No creo inventar en este trabajo nada. Mi esfuerzo consiste en describir distintos acercamiento a la ficción, sin negarme a reconocer la paternidad de las teorías de la ficción que describo. Y si me aceptas esto podemos continuar.

C. –Aceptado, Suspense. Es sólo que creo que mis amigos deberían tener más iniciativa que los autores que leen y, al final, la iniciativa la llevan estos señores. Pues bien, acepto. Y por ahí derecho te comprendo. Lo que intentas es ir describiendo teorías, apreciaciones sobre la ficción en general y luego sobre la ficción literaria, y con base en estas, sacarle pelos y señales

a una teoría pragmática –como te gusta decir– de la ficción, es decir, una apreciación que indague cómo se comunica un autor con un lector que ni siquiera conoce. ¿Es verdad esto?

S. –Sí, Cortante.

C. –Visto así, tu trabajo me revela un valor que sólo veo ahora con tu enojo.

S. –¿Cuál?

C. –Se trata de una descripción ordenada de distintos acercamientos reflexivos sobre la ficción –me gusta más hablar de acercamiento que de teoría–, en los que privilegias el acercamiento pragmático. De ser así, veo que tu trabajo tiene una dimensión expositiva, incluso pedagógica y, sólo en parte, es una argumentación por una teoría pragmática de la ficción.

S. –Me gusta más esto, aunque no veo porque no pueda exponer primero, para luego argumentar. Pero estas palabras me permiten regresar, si quieres, a los logros y a las deudas que quedan pendientes, porque sé que estas no son pocas.

C. –¡Está bien! Aceptemos que has logrado devolverle la seriedad a la ficción literaria. Aceptemos que uno no puede cobrar las preferencias de los personajes literarios como si el lector fuese directamente el interlocutor. ¿Verdad?

S. –Sí.

C. –Aceptemos que las palabras del autor, en tanto hacen ficción se toman en serio la hechura de ficciones y que, aun en el caso de los burleteros –*metafictivos*, que llamas tú–, esto es sólo una postura. Aceptemos, Suspenso, todo esto. Señala tú mismo, digamos, algunos logros más y luego presenta unas tres deudas a los acuciosos lectores, y nos vamos. ¿Nos entendemos?

S. –Por supuesto, Cortante. Para llegar al primer logro tuve que estudiar un poco el acto de fingir, donde Austin muestra que sabía bastante tanto de actos lingüísticos como de no lingüísticos. Esto para situar la teoría de la ficción- fingimiento de Searle como un acto de fingimiento en que realmente no se finge. Quiero decir que el intento del autor de ficción de hacer ficción lo vacuna de ser un simple simulador, porque el ficcionador no quiere engañar. En sentido estricto no es un mentiroso.

C. –Te estás separando ahora de Searle, quien me parece que ha dicho todo lo contrario.

S. –De ninguna manera, Cortante. La literatura y la ficción han estado bajo el prejuicio de que son actividades lingüísticas no serias, porque si alguien dice que «llueve» y no llueve, se trata de un acto de afirmación simulado. Yo simplemente aseguro que si alguien en un mundo de ficción *x* dice que «llueve», y esto lo reafirma otro personaje de ese mundo, carezco de razones para pensar lo contrario de estos personajes. Creo que las ficciones simulan muchas cosas, como cuando simulamos con un decorado un paisaje bajo las luces de un escenario. Esto lo ve muy bien Searle. Pero las simulaciones no son siempre simulaciones en el mundo de ficción invocado, a no ser que no queramos aceptar un mundo de ficción propuesto o a no ser que el autor pretenda mostrar el sinsentido del lenguaje o representar el lenguaje infortunado. La promesa de amor en una novela romántica como *María* es una promesa legítima. Por tanto, la ficción no es sólo simulación.

C. –¡No entiendo!

S. –Searle mismo hace la distinción: una cosa es el discurso de la ficción y otra la obra de ficción, la cual está hecha tanto con discurso de ficción como por otros tipos de discurso, incluso discurso constativo. Pero el mundo que produce una obra, el mundo de ficción, su construcción, ya la del autor, ya la del lector-autor, es una cosa muy seria. La falta de seriedad con que se ha calificado la ficción tiene que ver con que no se apreció el mundo de ficción en toda su extraña autonomía. Se creía que si un actor de una obra dice “te regalo un reloj”, esa oferta era para el lector o espectador, por lo que no podía ser más que infortunada. Pero lo que nos mostró Iser –que tú no entiendes– es que la obra de ficción construye –entre otras cosas– situaciones comunicativas entre los personajes que deben ser evaluadas en tanto son entre los personajes. Los personajes mismos se reclaman los decires que se hacen entre sí: Sancho le reclama su ínsula a Don Quijote, porque este cometió la proferencia de prometerla. Ahora bien, Iser va más allá. También dice que la obra de ficción tiene que,

de algún modo –quizá porque hace parte de lo simbólico–, “revivir”, reconstruir la situación comunicativa entre el autor y el lector; tiene que devolverle su dimensión pragmática a un decir, digamos, congelado en el papel. Para este fin, la ficción provoca la *tematización* de la situación comunicativa o, para mi entender, posibilita medios para que el autor pretenda un diálogo con el lector. Esos medios son sus intervenciones en el caso de novelistas altamente comunicativos o, sencillamente, un sistema de pistas que abre los textos en general, los *paratextos*, como los títulos y los epígrafes, etc. En el contexto del autor, no nos es posible negar que una novela se proponga en tanto ficción y quiera ser leída como tal.

C. –Estás agitado, Suspenso.

S. –Ahora bien, Cortante. Lo que pasó es que un conjunto de autores, de los cuales estudio a James y a Tolkien –ingleses–, se tomó tan en serio sus mundos de ficción, que piensan que esta es la misma historia o, incluso, la vida misma ¿De qué se olvidaron? De que toda ficción encierra un *como si*. Y por lo tanto se trata de un mundo de lo posible y lo tentativo, de un “Mundo Secundario”. Pero esta familia de autores, a los que llamo *trascendentales*, son autores que creen que una vez se construye un mundo de ficción, ese mundo es lo más serio que puede existir en nuestro mundo cotidiano. ¡He ahí el lío! Tomar este mundo como no serio es no aceptar que es un mundo con sus leyes, sus límites, sus horizontes, hecho a semejanza o con la referencia del nuestro, pero no por ello falto, cuando se hace bien, de autenticidad.

C. –Y los que sí creen que sus mundos ficcionales son mundos sostenidos a punta de las sombras y migajas de nuestro mundo

...

S. –Lo que observo, Cortante, es que la ficción literaria no deja de ser también un artificio. Los *trascendentales* detestan esto: la ficción es un artificio del lenguaje mediante el cual se fingen cosas, como dice Searle. O como lo dice Chesterton, en palabras sobre el relato detectivesco que generalizo para toda ficción: “Yo preferiría decir que [...] se trata abiertamente de un

juguete, de una de esas cosas con las que los niños intentan distraerse. De lo que se infiere que el lector, que no es más que una sencilla criatura, y, por lo tanto, se encuentra completamente despierto, se da perfecta cuenta no sólo del juguete, sino de su compañero de juego, constructor de éste y autor de la superchería”. Ante esto, apareció un grupo de autores que reflexionan sobre su trabajo, sobre cómo construyen los mundos de ficción, apelando más de frente al lector, haciendo imágenes más individualizadas de quien los lee, mostrando que la ficción es ficción, porque no quieren que olvidemos del todo nuestro mundo cotidiano, nuestra realidad plagada de mundo físico y social, de temores y deseos. A estos los he llamado la tradición *metafictiva*, la cual oscila entre los *burleteros* y los *juguetones*. En general, apuesto a que Cervantes es un *metafictivo juguetón* y equilibrado. Pues bien, estos representan explícitamente la situación comunicativa entre lector y autor. Hacen un llamado a una mayor comunicación, interrumpiendo en muchas ocasiones los deleites del mundo de ficción. Por ello, muestran el cobre; muestran, como Cervantes, la intensa declaración de ficción que tiene toda ficción. Los *trascendentales* quisieran declarar que no declaran que hacen ficción, los *metafictivos* hacen esta declaración sin temores y hasta con descaro.

C. –Luego, ¿un autor declara que su texto es ficción diciéndolo o dejando esas vainas o *paratextos* para que el lector infiera que está ante una obra de ficción?

C. –Sí. Sin embargo, quisiera resaltar aquí que nunca vi tan claro que es necesario rehabilitar el intento de Austin de mostrar las relaciones entre instituciones lingüísticas y no lingüísticas. El esfuerzo de Searle ha consistido en encontrar las reglas propias del lenguaje que rigen los actos ilocucionarios. Muy bien, el esfuerzo es importante y nos ha dado esa maravilla que es el análisis de la promesa. Empero, no están totalmente rotas las relaciones entre decires como las declaraciones e instituciones no lingüísticas. El mismo *Searle*, en su *taxonomía*, se ve obligado a aceptarlo para describir las declaraciones. Por tanto, la declaratoria de ficción es un caso extraño. Primero, es

una declaración de aquellas que Searle afirma “que conciernen al lenguaje”. Si un autor ejecuta con pertinencia estética su *elocutio* y *dispositio*, se autoriza a crear el mundo de ficción, con todos sus muebles, como tan bellamente lo dice Eco. De la misma forma se autoriza a definir, llamar, nombrar. Y para esto, colabora la institución del lenguaje literario mediante su sistema de convenciones y, más allá, el *canon* y las comunidades literarias. Por tal razón, Cortante, traigo a colación a Vargas Llosa, a Wilde y a otros literatos. Porque aquí le apuesto a que la literatura es una institución humana. Además sumaría a lo dicho que el autor de ficción, aprovechando el lenguaje, el instrumento primordial del hombre, no le basta con declarar a secas sino que quiere incidir en su lector. Por ello creo que hace *declaraciones directivas* que buscan persuadir.

C.- Los literatos no persuaden, Suspenso. ¡Por favor! ¿De dónde sacas eso? Es como si hubieses fracasado en filosofía del lenguaje y, entonces, te pasas a la estética; y como tampoco avanzas bien, te pasas finalmente a la retórica.

S. –Sí, Cortante, me gusta esa escalada de fracasos.

C. –¡Y te haces el cínico!

S. –No. Los que hacen ficción sí persuaden. No sé si todos, pero Cervantes sí; y Tolkien, quizá el *trascendental* más excelso que conozco, también intenta persuadir cuando dice que lo que está dentro de la ficción es “verdad” si “está en consonancia con las leyes de ese mundo”. Por tanto, persuaden con sus instrumentales de verosimilitud. Pero acepto que en estos pasos y, sobre todo, en el último, están las mayores deudas de mi trabajo. Más otra deuda que no has detectado...

C. – ¿Vale acaso la pena, entre tantas cosas que dejas pendientes?

S. –Sí, Cortante.

C. –Se está acabando esta charla.

S. –Sí, Cortante.

C. –Como si fuésemos simples instrumentos metafictivos del autor.

S. –Sí.

- C. –Y yo que me sentía cortante de verdad.
- S. –Lo eres.
- C. –No. Simplemente soy la cuchilla de papel del autor.
- S. –Una cuchilla bastante roma, por lo demás.
- C. –O una voz para decir “fin”.
- S. –“Fin”, Cortante.
- C. –Sí, Suspenso, “Fin”.