

ANEXO IV

A PROPÓSITO DE LA PRAGMÁTICA DE LA FICCIÓN LITERARIA¹⁴²

Quiero presentarles mi trabajo *Introducción a una pragmática de la ficción literaria, con ejemplos tomados de El Quijote*. También quiero defenderlo. Escribir este texto ha sido complejo, y terminarlo es ponerle un fin, quizá desde afuera, a un trabajo que deja preguntas por resolver en trabajos posteriores. Sólo he abordado en tres de mis ensayos, con profundidad, el problema de la ficción cervantina; asimismo, he dejado a un lado, por ahora, aproximaciones y teorías no menos inquietantes para la comprensión de la ficción que la de Searle. Sin embargo, veamos lo que hice.

¿Qué motivó este trabajo? Se trata de aprovechar los instrumentos de Austin, su teoría de los actos lingüísticos, y los de Searle, su teoría de los actos de habla, con el fin de bosquejar una mirada pragmática de la ficción literaria. ¿Qué aspectos motivaron esta inquietud filosófica en mi vida? Quisiera enumerar seis aspectos:

I. Soy literato. La literatura es mi tema, mi profesión, mi fe. Ella gobierna mis preocupaciones y asiste mis desvelos. Pero ella como objeto de trabajo intelectual y académico es una región llena de mil problemas, de mil preguntas. Algunas resueltas y otras muchas no resueltas. Una no resuelta es cómo aprovecha la literatura el lenguaje ordinario, y cómo suspende algunas de las reglas que lo rigen para imponer sus dictámenes literarios. Un modo de realizar esta hermosa lejanía del lenguaje ordinario es el de la poesía, con la puesta en público de las cuitas del yo mediante el uso no literal de las palabras; otro modo es el del ensayo, la puesta en marcha de las ideas de un yo

¹⁴² Este anexo final corresponde al texto de la sustentación de la tesis en que se basa este libro, escrita con el fin de acceder al título de Magíster en filosofía de la Universidad del Valle. Fue expuesto el 27 de abril de 2001.

que argumenta desde dicha individualidad, con el fin de tantear la universalidad de sus ideas; y otro modo, el que aquí me trae, es el de la ficción, la invención de mundos corrientes y fantásticos mediante el discurso narrativo. Ante la ficción encontré, por un lado, una imposibilidad de tomarla como objeto de estudio de la filosofía del lenguaje ordinario en las conferencias de los años 50 que conocemos con el título *Cómo hacer cosas*; pero también encontré una viabilidad en el texto de Searle, el alumno de Austin, de 1975, *El estatuto lógico de la ficción*, publicado en 1979 en *Expresión and meaning*. Pues bien, ante este ensayo me dije: ¿qué puedo desarrollar de aquí; me ofrece esta teoría instrumentos con los cuales resolver preguntas como esta: ¿cómo hacen los literatos para hacer ficciones? Ricardo Piglia, el novelista argentino de *Respiración artificial*, ha dicho que él no se preocupa tanto por cuál sentido tiene un texto de ficción, sino sobre cómo está hecho. ¡Qué bueno que este maestro pueda resolver el asunto así! Con Searle, intuyo que la manera como está hecha una ficción, por ejemplo una novela, nos obliga a averiguar sobre el sentido que produce o permite producir en tanto discurso de ficción.

II. “Qué disparate”, me dijeron algunos amigos literatos. “¿Cómo se te ocurre pensar en que la filosofía del lenguaje permita decir algo sobre un fenómeno tan distinto como la literatura?”. Un amigo incluso, en una mesa que era como un consultorio psiquiátrico me dijo: “tienes que escoger entre la filosofía del lenguaje y la literatura”. Y yo, terco que soy, nada escogí, me he querido quedar con ambas, no como una posesión sino como un diálogo, para encontrar dónde no funcionaba dicha filosofía, y de la misma manera, dónde tiene un alcance inusitado. Otro amigo me dijo, previendo mi ruina intelectual: “Mira, esto de Searle y Austin ya ha pasado de moda; nadie le apuesta a esto en la actual filosofía; por qué, mejor, no te dedicas a la literatura a secas, sin combinaciones abruptas”. No obstante, me animé al leer textos sobre ficción de los años noventa, de Tomas Pavel, de Gottfried Gabriel (1994), en los que, no sin debatir fuertemen-

te con Searle, consideran con utilidad crítica la senda relativa *al estatuto lógico de la ficción*. En aquel entonces me dije: es verdad que tanto Austin como Searle pueden equivocarse, pero, de un modo cervantino, me dije, igualmente que no los juzgaría tanto por sus fracasos como por sus alcances. Y esto he intentado. Sacarle partido a unas conferencias hechas en los años cincuenta, que conocemos con el título de *Cómo hacer cosas con palabras*, a parte del conjunto de ensayos de Searle *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje* de finales de los años 60, y a su ensayo ya mencionado sobre la ficción.

III. He dicho que soy literato, al menos profesor de literatura. La ficción es un tema de permanente reflexión de los literatos. Ellos la han pensado y vuelto tema de sus narrativas. Entre las reflexiones que me han impactado están las siguientes. Una, fundamental, fundadora, de un literato inglés del siglo XIX, perteneciente a una literatura que reacciona ante el canon realista. Se trata de Henri James, el autor de una novela conocida entre nosotros como *La otra vuelta de tuerca*. Su ensayo sobre el tema es *El arte de la ficción*, de 1888, en el que funda una delicada defensa de la ficción como acto que no finge. El segundo es un ensayo, corto pero luminoso, de Chesterton, en que dice “la literatura es un lujo; la ficción, una necesidad”, escrito en los años 20. El siguiente es el ensayo de Borges publicado en una revista para amas de casa, *El hogar*, de título “Cuando la ficción vive en la ficción” de 1939. Además de uno de los ensayos más fructíferos sobre el tema, digno de un tímido alumno de Popper y Berlin: Mario Vargas Llosa. Me refiero al ensayo *La verdad de las mentiras*, de 1990. A estos textos les debo mucho. Cada uno, a su turno, me ha permitido orientar mi reflexión. James me permitió apreciar una posición ante la ficción que se niega a considerarla como ficción y actividad convencional. Chesterton empezó a mostrarme las razones por las cuales la ficción cumple un papel relevante en la vida imaginaria de los hombres. Borges, por su lado, me mostró cómo la ficción se toma a sí misma como objeto de trabajo de la ficción: como si la ficción se mirase en

el espejo. Vargas Llosa me ayudó a comprender que las ficciones son la realización simbólica de los deseos y carencias de los hombres, e, igualmente, me facilitó entender que, según su conjetura, la no confusión entre ficciones e historia es una actividad que nos sirve para detectar sociedades abiertas y cerradas. Según Vargas Llosa, en las sociedades abiertas el límite entre ficción e historia está claramente demarcado, mientras que en las sociedades cerradas, los hechos históricos son conformados por imagerías y cuentos, es decir, la historia se vuelve ficción literaria. Aunque esto es demasiado estricto e ideal, hace parte del paradigma *demarcacionista*. Las sociedades, de todas maneras, son más complejas que esta demarcación de Vargas Llosa; el discurso histórico no está “vacunado” de ser ficcional.

IV. Soy profesor de literatura y, sobre todo, profesor del Quijote. *El Quijote* es una de las obras más deliciosas y más complejas de la literatura occidental. Es en muchos sentidos la fundadora de la novela moderna, aún determinante en obras de finales del siglo XX como *La ciudad de cristal*, de Paul Auster, o *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero. *El Quijote* es una obra donde sucede algo que estudia Borges. *La ficción vive en la ficción*. Personajes de ficción son leídos por personajes de ficción como si estos no lo fueran, lo cual le confiere a Don Quijote una doble presencia, y a la novela una verosimilitud inaudita: entre más nos recuerda que es ficción, más verdadera y menos ficción nos parece. Esta forma de convertir la primera parte de la novela en un personaje de la segunda parte, presenta la capacidad que tiene la ficción de prolongarse, introduciendo los mecanismos autorreferenciales. Sin duda Cervantes consolidó este invento insinuado en los libros de caballería. En mi siglo, en el siglo pasado, en el siglo XX, Borges ha retomado esta tradición en un cuento, “Pierre Menard, autor del Quijote”, cuento que hace parte precisamente de un libro titulado: *Ficciones*.

V. Un hecho que, sin duda, me motivó a inclinarme por este trabajo, y que parezca lo que parezca, quisiera que se leyera

como una muestra de cooperación académica y de confraternidad intelectual. Este trabajo es en gran medida un diálogo con varios libros del director de tesis, Adolfo León Gómez, y, sobre todo, con *El breve tratado sobre la mentira*; libro que, a mi modo de ver, permite trabajar el alcance de la frase “las ficciones son mentiras” y, por tanto, permite indagar en qué sentido la ficción no es un fingimiento engañoso: es una simulación que no enmascara ninguna actividad disimulada o conducta real. Igualmente he fusilado de este libro la elaboración que hace el profesor Gómez del *como si* de Hans Vaihinger.

VI. Creo que la filosofía cumple una doble función, ya de resolver problemas, ya la de disolver los seudoproblemas. En este sentido la semántica de Austin y Searle, sus teorías del significado, siempre estuvieron preocupadas por el modo como se relacionan las palabras y el mundo. La manera como se relacionan las palabras con el mundo encontró un buen camino en la idea, según la cual, el lenguaje está regido por convenciones, lo que redefine Searle como el hecho de que los actos de habla están regidos por reglas de carácter constitutivo. Pues bien, el desarrollo de los análisis narratológicos de los años 60 y 80, que llamo aquí *el análisis sintáctico de la narrativa*, hizo bastante hincapié en la manera como están hechos los relatos: quién los narraba, a quién, cómo se produce el relatar mismo, cómo se constituye la historia misma en una estructura básica compuesta de estado inicial, estado de transformación y estado resultante, etc. Vale decir que se trata de análisis ricamente sintácticos de la ficción narrativa. No obstante, a mi modo de ver, la pregunta que me obsesionó, por entonces, indagaba qué tiene que ver la ficción, en tanto está hecha de discurso, con el mundo. Y esto me obligaba a pensar en el significado del discurso de ficción. Este sexto aspecto, cómo se relacionan las palabras de la ficción y el mundo, fue, aunque parezca raro, desarrollado en mi trabajo, sin que quizá Austin lo intuyera, y con la colaboración de la teoría de la ficción de Searle. Es aquí donde el tejido de explicaciones de la pragmática sobre cómo se ligan palabras y

mundo, me fue de utilidad. Es decir, me dije, la sintaxis nos ha dado unos ricos resultados, pero qué puede responder la ficción ante la semántica. Y aquí fueron de gran utilidad Austin y Searle, hasta donde ni ellos, creo, lo imaginaron.

A partir de esto, me propuse ver cómo, a pesar de parecer imposible, Austin y Searle me permitieran indagar las relaciones entre ficción y mundo. Era claro que, en principio, a este esfuerzo se oponían las palabras de Austin de su *Conferencia VIII de Cómo hacer cosas con palabras*:

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

Esto parecía contundente. Las palabras de los literatos han suspendido la referencia y, además, aunque el mismo Austin sabía que no había nada seguro en los intentos perlocucionarios del lenguaje, ¿quién garantiza un mínimo de control de estos efectos de los decires literarios? ¿Quién? ¿Aristóteles con el efecto catártico que le exige a toda ficción trágica? ¿Qué rige entonces los efectos perlocucionarios de la ficción literaria? Como literato, la calificación de “no seria” sobre las palabras de la literatura, me molestó inmensamente. Sin embargo, estas aseveraciones correspondían con las respuestas que ofrecían, por lo menos, la mitad de los autores de ficción cuando se les preguntaba por las relaciones entre sus ficciones y el mundo. Repito, esta mitad, por lo menos, contesta lo mismo que Austin: “ninguna”, la literatura no se debe sino a ella misma, sólo le

responde a su tradición. El mundo, el mundo bien puede quedarse en la calle, mientras la literatura construye el suyo propio, un mundo autónomo sin duda, producto, como dice Vargas Llosa, de “la magia o brujería del novelista”. Al respecto una anécdota. Borges relata que en cierta ocasión alguien le preguntó si el cuento “El aleph” en verdad había sucedido. Borges le contestó que no, y el otro se sintió desengañado y le dijo: “entonces todo eso es una mentira”. Borges atinó a contestarle que podría usar una palabra más cortés: podría decir que es una “ficción”.

Así, pues, continué embargado por esta inquietud: ¿será que podré observar la ficción desde el estricto aparato conceptual –o parte de él– de los filósofos del decir o hablar, de los significados y efectos de las palabras? Esto parecía una aventura. No obstante el primer trabajo que escribí, que aparece aquí como *Anexo III*, el ensayo sobre *La promesa en El Quijote*, mostró que, aunque un autor de obra de ficción, de corte novela, no se compromete constativamente con lo que afirma, en ciertas novelas, no absurdas ni farsásticas, los decires de los personajes están gobernados por las convenciones que gobiernan el lenguaje ordinario. Cuando Ricardo III dice: “Tráigame el caballo”, por más monstruoso que sea, por más loco que esté, por más asesino que sea, quiere decir estrictamente lo que dice, y sus secuaces, por tanto, leen la fuerza ilocutiva de una orden y le traen el caballo. Por tanto, en parte de las ficciones, las convenciones del lenguaje no quedan suspendidas cuando hablan los personajes. Así, por ejemplo, la promesa de Don Quijote de darle una ínsula a Sancho en una aventura determinada, es una promesa que gobierna la novela cervantina desde el capítulo 7 de la *Primera Parte* y hasta faltar 10 o 12 capítulos para terminar la *Segunda Parte*. Durante estos capítulos Sancho no duda en reclamar lo prometido hasta cuando, de manera cómica, le es concedida su gobernación. De ninguna manera tenemos a Cervantes en una intervención en la ficción quijotesca de este tipo: “Estoy tentado a presentármele a Sancho en plena novela y decirle: ¡Mira, Sancho, deja de ser tonto, nadie puede prometerte nada porque eres un personaje de mentiras; incluso, para decirte la

verdad, decirte que nadie puede prometer ínsulas en nuestros días, porque este tipo de cosas ya no funcionan, son simples locuras de tú amo!”. No. Porque esta sería una intervención mediante la cual, quien la dice, expresa su falta de confianza en el mundo de ficción que ha instaurado, mundo en el cual se puede efectivamente hablar, afirmar, preguntar, argumentar, establecer, etc. Y, por supuesto, prometer. Sin duda, se puede prometer en un mundo de ficción. Y no obstante esa promesa sea infortunada, el caso es que la manera como Don Quijote la expresa, su seguridad, convicción y bondad, le da a un acto infortunado desde una semántica pragmática una grandeza moral que nos invita a apreciar la legitimación de las palabras basadas en la mutua cordialidad de dos interlocutores que se respetan, así todo esto esté rodeado de una ficción teatral, cómica y cruel.

Poco a poco, pues, mi trabajo fue retornándole seriedad a la ficción literaria, en contra de la no seriedad señalada por Austin. Como quien dice, la seriedad de la no seriedad. Y esto lo desarrollé, a partir de Searle, quien, como dije, a finales de los años 70 publicó un ensayo “The logical status of fictional discourse”, en su libro *Expresion and meaning*.

En tal texto retomo la idea de la no seriedad de la ficción y, sobre todo, presenté una teoría de la ficción literaria. Los planteamientos de Searle, al respecto, traen más de una sorpresa, ya que más allá de la evaluación de “no seria”, de que las afirmaciones del discurso de ficción han suspendido la referencia, Searle propone una explicación, una sustentación “lógica” de la ficción. Lo primero que sorprende es que no escribe sobre ficción sino sobre discurso de ficción, y esto aclaraba el tema. Lo segundo que afirmó es que la ficción es una propuesta del autor. Esto le sirvió para distinguir ficción de literatura. Los lectores hacen la literatura; las comunidades literarias –a las que les dediqué una larga nota en el *Ensayo XII* de este libro– son quienes deciden sumar a su elenco de autores y obras, textos que no son de ficción como *Memorias de Adriano*, de Margarita Yourcenar, o las obras de historiadores impulsados por el

encuentro de nuevos documentos, como los Cronista de Indias. Es el caso del *Diario* de Colón, de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Por tanto, la ficción es un problema de la propuesta autorial: el autor presenta de alguna manera pistas –la explicación sobre que no son siempre semánticas se hace en el ensayo final–, para que el lector se notifique –como diría Lubomir Doložel– de que la referencia está suspendida y, además, en construcción, como demuestra Ricoeur. Lo tercero en este proceso de “limpieza” del discurso de ficción es que éste no es figurativo, es decir, es literal. Estas tres características de la ficción, la suspensión de la referencia, la carga autorial para definirla y la mecánica literal que la construye, me permitieron adelantar una comprensión de aspectos del *El Quijote*, como la relación entre convención y las insinuaciones del autor cervantino sobre la verosimilitud y verdad de las ficciones.

¿Qué sucede pues con las reglas semánticas? Sencillamente estas quedan suspendidas de la siguiente manera: 1. *La regla esencial*: Quien hace aserciones en la ficción no se compromete con la verdad de las proposiciones que expresa (rebautizada por Gabriel *regla de consecuencia*). 2. *Las reglas preparatorias*: 2.1. El hablante de ficción no está obligado a proporcionar razones o evidencias de la verdad de la proposición o proposiciones expresadas, es decir, no está obligado a defender esta verdad (*regla de argumentación*, según Gabriel); 2.2. (que me gusta llamar *regla de la relevancia del interlocutor*): La proposición expresada no es obvia tanto para el hablante y el oyente, en el contexto de la enunciación. *La regla de sinceridad*: el hablante de ficción no se compromete con el hecho de que cree que la proposición expresada es verdadera (al menos, no de una manera constatativa).

A continuación tenemos el cuarto punto clave de Searle, un punto al que me permitió extenderme mi último ensayo, titulado *Sobre el pacto ficcional en las tradiciones trascendental y metafictiva*. Para Searle las ficciones no son mentiras. Por ello el lector necesita suspender su incredulidad; en verdad, como la ficción no es un discurso que miente, uno tiene que agudizar con

vigor sus antenas de incredulidad; según Searle “mis antenas de incredulidad son mucho más agudas para Dostoievski de lo que son para el diario de San Francisco [...]”. A partir de lo anterior el asunto en el cual Searle se concentra es en cómo trabaja la ficción.

La ficción no es, en términos técnicos, una mentira: “la ficción” dice Searle, “es mucho más sofisticada que mentir”. Corrientemente uno llama mentira a muchas cosas que no lo son. Un discurso que suspende su referencia es, en principio, mentiroso, si hace aserciones por las que no responde. No obstante, es mentiroso si se hace ante todo para engañar. Aquí fue donde *El breve tratado sobre la mentira* me fue de utilidad. Porque la mentira es una patología de la afirmación, se afirma lo que no es cierto o, por lo menos, aquello que no cree cierto la persona que miente, con una finalidad determinada para aquel a quien se miente: engañarlo. La ficción es otra cosa. No es una patología de la afirmación, y el autor no está engañando a su lector. ¿Qué ejecuta el autor al afirmar pero no responder por sus afirmaciones? ¿Qué se realiza con el discurso de ficción, cuando el autor no responde por las afirmaciones que hace en él, pero tampoco miente? En definitiva, ¿qué realiza? Por un lado, los autores de ficción utilizan las palabras con los mismos significados normales, de tal manera que no se requiere de un diccionario especializado para palabras usados en la ficción. Para leer discurso de ficción no hay que aprender una lengua nueva, como si las palabras tuviesen un significado en la ficción y otro en los discursos de no-ficción. Repetimos, en esta “limpieza” idealizante del discurso de ficción, no juegan, de manera fuerte, los lenguajes figurativos. No porque una ficción no los pueda usar sino porque un discurso de ficción se puede dar perfectamente sin lenguaje figurativo.

Ahora bien, si el discurso de ficción no realiza aserciones a plenitud, y tampoco mentiras, pues no está engañando, ¿qué realiza? La respuesta de Searle es sencilla como polémica: “el autor de ficción finge realizar actos ilocucionarios que en realidad no está realizando”. Martínez Bonati riposta esta

aseveración preguntando: “¿qué logra realizar verdaderamente el autor por medio de su fingir que habla o escribe?” (1996: 215). Prácticamente, argumenta Martínez Bonati, si el autor no hace lo que hace, entonces para este crítico el autor no hace nada, su acto es vacío. Searle, sencillamente, contestaría que se trata de una actividad que hace parte del juego: el autor simula o finge hacer aserciones. Para concretar, diría que hace *como si* hiciese afirmaciones o referencias u otras cosas. Simular es, a mi modo de ver, más que algo, y mucho más que nada.

El asunto es ver cómo se simulan o fingen en el discurso de ficción actos ilocucionarios como afirmar, a pesar de que este discurso no es una afirmación. Searle presenta una respuesta, en parte fuerte y en parte aparatosa. Vamos con la fuerte. Para Searle las reglas que unen las palabras u oraciones con el mundo son verticales, convengamos esto. Pero eso es precisamente lo que se suspende en el discurso de ficción. ¿Cómo? Es la labor de otras convenciones, convengamos que son horizontales y que estas son, propiamente hablando, las convenciones literarias. “Las simuladas ilocuciones que constituyen un trabajo de ficción son hechas posibles por la existencia de un conjunto de convenciones que “suspenden” [...] la operación normal de las reglas que relacionan los actos ilocucionarios y el mundo”. Como quien dice, el acto de leer ficción requiere que el lector tenga una competencia, digamos, literaria, que le dice que están suspendidas las reglas que unen palabras-mundo –so pena de ser sancionado por el ridículo o de convertirse en un nuevo Quijote–. Desde este momento, las palabras funcionan de otra forma, de la misma forma como los niños cogen los muebles de una casa, los colocan uno tras otro y simulan jugar al bus. Aquí viene la parte de la explicación de Searle que me parece menos llamativa, y que sencillamente no discuto y no retomo con excesiva confianza. La dejo, en parte a un lado. Simular implica no realizar a plenitud lo simulado. Simular que mató a alguien implica si mucho el gesto de dispararle con mi dedo índice mientras hago algunos pedos orales. Tal y como juegan los niños. Quizás algunos dirán “ipum!, ipum!” en vez de

“ibang!, ibang!”. Así se simula en la ficción: “el autor simula realizar actos ilocucionarios por medio de la enunciación de oraciones (escritas). En la terminología de los actos de habla, el acto ilocucionario es simulado, pero la enunciación es real. En términos de Austin, el autor simula realizar actos ilocucionarios por medio de la ejecución de actos fonéticos y actos fáticos” (1979: 13). Ahora bien, una vez se simulan los actos ilocucionarios, se dejan a un lado las convenciones verticales, la escritura de ficción invoca las convenciones horizontales. Estas convenciones, las literarias, reubican los actos ilocucionarios sin su potencia pero sí, si se me permite, con su marca y huella. Por ejemplo, las aserciones de la ficción no tienen el alcance de aserciones, pero son como si fuesen aserciones: no refieren, establecen una referencia (Ricoeur). Quizá, según Searle, esto se nota en las narraciones de primera persona, pues en ellas el autor simula ser alguien distinto de sí. Sin duda esto es tan fuerte, que se presenta incluso cuando el narrador tiene el mismo nombre del autor, como el Fernando que narra *La virgen de los sicarios* o *El desbarrancadero*. Fernando no es en términos estrictos Fernando Vallejo. Visto así, las didascalias de las obras de teatro, de los dramas, ese conjunto de anotaciones sobre cómo son, visten, hablan los personajes, o sobre qué y cómo disponer los objetos, no son más que un recetario sobre cómo debe hacerse la imitación, simulación o fingimiento.

Un punto final que retomo de Searle surge a partir de afirmar que la ficción facilita simular no sólo aserciones. También podemos simular referencias. García Márquez simula una referencia con su Macondo; y si hay autores a los que les parece que Macondo es un simple seudónimo de Colombia (Manguel y Guadalupi, 2000), podemos pensar en esta descripción definida singular: “La bella durmiente del bosque”. (Curiosamente, estas descripciones son la manera como suelen presentarse los personajes de los cuentos de hadas; dado que carecen de nombres, se reemplaza esta carencia con al menos alguna que otra descripción definida singular). Pues bien, hay textos de ficción que no simulan la referencia o, al menos,

alguna referencia. El Londres de Dickens es aproximadamente real como el Londres del siglo XIX; el San Petersburgo de Dostoievski es, a grosso modo, como el del siglo XIX de la Rusia zarista; la Lima de Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* coincide de manera general con la Lima de finales de los años 50 y principios de los 60; y la República del Paraguay del XIX está en *Yo, el supremo*. Legítimamente Balzac se pensó el secretario de la historia de París. De igual forma los autores de ficción refieren eventos (como la masacre de las bananeras en *Cien años de Soledad*), además de simular eventos. En el fondo, y es quizá el aporte más inquietante de Searle, el discurso de ficción es un ideal, una construcción limpia de sentidos figurados, en el que se suspenden las reglas que unen mundo-palabras, en el que se simulan aserciones, referencias a lugares, seres, eventos, etc. No obstante, es un hecho que nos encontramos básicamente con obras de ficción que pueden en parte simular referencias, aserciones, o no. Las obras de ficción pueden presentar afirmaciones serias, referencias serias. Ahí está la París de Balzac –repito– y, para ver otro caso, las ideas contra el nihilismo ruso en una obra de tanta actualidad como *Los endemoniados*. Por tanto, una obra de ficción es un constructo bastante complejo, y las aseveraciones que nos da Searle sólo nos sirven para una parte de las obras de ficción o, si somos arriesgados y las extendemos a la obra en su totalidad, nos permitirán preguntarnos por el modo como el autor, apelando a las convenciones no semánticas de la literatura, involucra a su autor y al mundo, de muchas formas, aunque no de forma constatativa (aunque sí aludida, sugerida metonímicamente, simbolizada, etc.). En este sentido, propone Searle, son los géneros literarios los que, según los tipos, permiten obras de ficción densamente o pobremente construidas con discurso de ficción.

A partir de aquí mi labor consistió en dos actividades complementarias: por un lado, mostrar los límites de algunos planteamientos de Searle y de Austin; por otro lado, desarrollar algunas de sus ideas que, a mi modo de ver, se sostienen no

obstante los límites de parte de sus concepciones, como es una apreciación reducida –y equívoca– de la seriedad relativa a la preferencia del discurso de ficción. ¿Cómo puede ser esto? Mi esfuerzo consistió en no mandar a la basura a estos pensadores si algunas de sus aseveraciones eran erradas o parciales; y esto porque había algo esencial en el pensamiento de estos filósofos: la comunicación. Y para mí es central la comunicación¹⁴³ en el proceso de recepción del discurso de ficción, cuestión que me llevó a recurrir a Iser. Como se ve, esto era un trabajo aparentemente sin esperanza. Porque uno de los esfuerzos más arduos de los estudios del discurso literario ha consistido en darle a este una autonomía absoluta: todo en él es significación, todo el sentido de una obra es simple y llanamente la interacción de los signos en su interior. Cada palabra, cada frase, cada cosa significa lo que ella significa en un discurso específico. Nada tiene sentido, sino lo tiene al interior de la obra. Se trataba de la extralimitación de la significación connotativa. Y, ¿cómo discutir esto? En verdad, no es lo mismo “escudero” en el *Quijote* que en el *Amadís de Gaula*. Ni “caballero” es lo mismo en Cervantes que en Joanot Martorell; ni Dulcinea es lo mismo que Placerdemivida ni Carmesina, la amada del sin par Tirante el Blanco. Cada “escudero”, cada “caballero”, cada “dama” significan una cosa muy distinta en cada mundo de ficción. Y esto, a grandes palabras, parece inobjetable. Cada obra se vislumbra como un mundo aparte, un resultado de las relaciones que establece ella consigo misma. Cada obra es una irredenta y solitaria individualidad desprendida del universo como una gota terrestre congelada en la vitrina de un planeta marciano. Esto parecía innegable, pero no guardaba todo el secreto de la ficción literaria. Hay un rico vínculo entre obra de ficción y mundo cotidiano y mundo imaginario; entre ficción y lenguaje ordinario se daba algo más que el sentido atado a la obra como un punto final de lo que ella invoca. Ya lo había dicho Searle: las palabras en la

¹⁴³ Esto es “familiar” a lo que Aristóteles llamó catarsis y que Hans Robert Jauss asumió como comunicación en su *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (1977).

ficción significan lo mismo que en el lenguaje ordinario. ¿Cómo acceder a un mundo de ficción si todo en él es novedoso, absolutamente singular, sin raíces al menos, no en el mundo actual del lector, sino en el mundo contemporáneo de autor? ¿Cómo acceder a un mundo así?

¡No! Los mundos de ficción no son una colección de plenas extrañezas, una vitrina de rarezas llamativas, un mercado de objetos extraterrestres dignos quizá de una mente no humana o de los posibles más remotos que permiten imaginar, recrear o inventar la robusta mente humana. ¡No! La gota de agua congelada en la vitrina marciana es ante todo gota de agua, y es, además, congelada, y, por supuesto, está expuesta. Antes de que Don Quijote se nos vuelva lo que quiera producir la lectura connotativa más atrevida y audaz, digamos, por ejemplo, un hombre-signo, como tan bellamente lo presenta Michel Foucault, antes de esto, es un hidalgo que se imagina caballero andante; antes de que Sancho sea un símbolo de la *disponibilidad*, como piensa tan bellamente Estanislao Zuleta (2004: 153-157), es un aldeano que acepta ser escudero; y antes de que Dulcinea sea la dama ideal de todo amor, es ante todo una aldeana, con olorcillo incluso hombruno, según Sancho. Antes de que sean siquiera caballero, escudero y dama, son hidalgos y aldeanos. Y por aldeanos entendemos en principio estrictamente eso, “aldeanos”. Es verdad que un mundo de ficción quijotesco convierte a casi todo el mundo en algo distinto de lo que es, pero esto es posible porque en un inicio es un “es”, tiene una identidad, un papel social determinado. Y esta identidad se la permiten al lector las palabras, porque “las palabras –como dice Borges– son símbolos que postulan una memoria compartida”.

Los mundos de ficción no pueden ser por tanto absolutamente extraños: un autor debe de alguna forma presentarle al lector formas de acceso. Puertas, si se quiere. Y estas puertas no son sólo, aunque también lo son, los parentescos entre lo representado y nuestro mundo o la pertenencia de unos individuos-personajes a la universalidad compuesta por la humanidad. Es, pues, nuestro mundo actual, relacionado con los mundos no actuales –entre ellos, los mundos pasados–, y también es nuestro

mundo actual con las palabras, las palabras con sus significados de entrada, acordados, traducibles a nuestro horizonte presente, así como “caballero andante” no es en sentido estricto un médico, ni un policía, ni un profesor universitario, ni un paramilitar. En principio, insisto.

Es más, supóngase que alguien se empecine en leer *El Quijote* pensando que este individuo es un médico. ¿Cómo podría hacer coincidir el primer retrato, la descripción de sus costumbres, sus alimentos, sus quehaceres, su frenética lectura con el ser médico, cuando ni siquiera los médicos o cirujanos del siglo XVII español eran personas cultas, ya que más bien eran gentes miserables, medio brujos y más bien charlatanes? Al principio, pues, “hidalgo” es “hidalgo”, y lo que éste –Alonso– quiere ser, caballero andante, es “caballero andante”, con un conjunto de prácticas y objetos que le permitan esta representación. Parfraseando a Fausto, y si se quiere al mismo Austin: en un principio, afirmo, incluso en las obras de ficción, son las palabras ordinarias. Luego puedes producir el símbolo más inusitado, la lectura más prodigiosa o proponer el mundo más majestuoso que se te pueda ocurrir. Incluso, puedes llegar a imaginarnos a Don Quijote como un médico que altera el sentido ordinario de todo. Pero en un principio esto no te está permitido.

Kermode ha expuesto que más allá de todo quebranto que hace una obra, más allá de la anarquía que produce una obra de ficción innovadora “que rechaza como falso todo lo que la mayoría de nosotros entendemos como forma, parece que el tiempo habrá de revelar siempre algún elemento congruente con el paradigma, siempre que exista en la obra ese elemento necesario de lo que es costumbre, que le permita comunicar algo” (1923: 129). Hay, pues, de entrada un mínimo de comunicación en la que el autor y el lector de ficción utilizan los significados acostumbrados. Y esta comunicación es seria. ¿Pueden observar el camino pretendido? Como ya explicamos, Austin y Searle habían dicho que el discurso de ficción no es serio –y el filósofo texano había aclarado que esto no quería decir que no fuese la ficción importante para los humanos–. No obstante,

mi indagación muestra que el discurso de ficción es serio. Un punto que muestra, aplicando a las preferencias de ficción las reglas de fortuna –lingüísticas y extralingüísticas– que Austin presenta en *Como hacer cosas con palabras*, era la fortuna de las afirmaciones de un autor en los títulos de sus obras. Supóngase que un autor empiece su ficción con el título *La tragedia de Romeo y Julieta*. ¿Podrá si le viene en gana presentarnos el cuento del sapo sin tripas? Es seguro que según las convenciones literarias puede presentar más de un tipo de obra, pero esa obra debe incluir de alguna forma a Romeo y a Julieta, y debe de tratar de cumplir y realizar una tragedia (o su liquidación como tal). Es verdad que bajo algunas convenciones literarias puede que aseverar que se va a hacer una tragedia quiera decir que se va a hacer una farsa, pero el autor no podrá errar demasiado, y en dicho caso tendrá que hacer una farsa. Pues bien, imagínense que un autor inicia una obra de ficción en la España de 1605 con el título *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que según la convencionalidad literaria da entender que se trata al menos de una historia, la historia de un señor que es hidalgo e ingenioso, y además tiene el nombre de una de las partes de la indumentaria de los caballeros andantes: “Quixote”, “Quijote”, vale decir “muslera”. Imagínense que el autor, en vez de un ingenioso –es decir un hombre inclinado a producir imaginaciones por falta de humedad en los sesos, según la teoría de la época de Huarte de San Juan (1989)–, nos presenta a un burletero o, mejor, que en vez de hidalgo nos presente al rey de Portugal o, para ser más atrevidos en la suposición, que en vez de Don Quijote nos presenta al recio Felipe II. ¿Qué diríamos? ¿No podríamos utilizar el evaluador de Austin para decir “¡Qué infortunada historia!”? Los autores de ficción tienen mucha más libertad que los autores de discursos “serios”, pero no pueden salir con cualquier tipo de obra: en su horizonte, la obra algo debe producir, bosquejar, algo que apunte a llenar nuestra expresión de verosimilitud **EV**. Hay unos amarres que de cumplirse, cooperando con las condiciones de entrada de la comunicación literaria, sea seriamente, sea burlescamente, tienen como conse-

cuencia que el autor sea afortunado. Como quien dice, el autor más beligerante de ficciones cómicas no está exento de ser serio para que su comedia salga afortunada. Por tanto, *¿cómo así que una ficción no es seria pero puede ser afortunada?* Una obra de ficción puede ser lo más absurda, como las *Alicias* de Carroll y, sin embargo, cada una nos permite acceder a ese mundo, sea mediante el antiguo modo de acceso, el sueño, sea mediante el tiquete de un espejo que nos permite ver el mundo “al revés”. Y si el autor plantea que va a contar la historia de Alicia en los sueños, cosas del «género del sueño» vamos a tener, y si hace que la niña habite un espejo, mundos al revés tendremos que abordar. Y esto hace que obras tan absurdas como las *Alicias* estén muy ubicaditas en un marco más que menos definido de fortuna y, *a fortiori*, de seriedad.

He dicho antes que hay mundos en los que el habla de los personajes está definida por la teoría de los actos de habla de Searle. Habría que agregar algo más. Como coautor de un manual sobre semiótica narrativa, *Maestros y estudiantes productores de textos*, sabía que una cosa es el contexto de los personajes, otra el del autor y otra el del narrador. No es lo mismo el autor que el narrador, ni estos que los personajes. Por tanto, le hice la pregunta a Searle y a Austin ¿a qué contexto se refieren ustedes cuando aseveran que no son serias las afirmaciones de un literato de ficciones? Era indudable que sus calificaciones de “no serias” eran referidas a las palabras del autor. Porque un narrador, una vez lo aceptamos no puede ser mendaz, a menos que sea un mentiroso, un mentiroso redomado, que si va a ser el narrador de una ficción no puede hacerlo más que bajo el marco discursivo de la confesión, como *Las confesiones del estafador Felix Krull* de Thomas Mann. Si un narrador nos dice que “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”, no sé por qué razón no le podríamos creer que efectivamente no se quiere acordar – sencillamente, no le da la gana acordarse –, y no que no se acuerda de dicho nombre o que no ha podido encontrarlo. El narrador más burletero e irreverente tiene que trabajar igualmente sobre un fondo de seriedad, como cuando

Fernando Vallejo se compromete en *El desbarrancadero* con la imagen de la caída de la humanidad, a lo cual efectivamente da respuesta al contar las muertes de su hermano y su padre, y de todo el mundo de su infancia. Incluso un autor experimental con la instancia narrativa como Cervantes no deja de acostumbrarnos a estas búsquedas, hasta el punto de “estabilizar” los experimentos con la introducción, a partir del capítulo 9, del puntual historiador y mentiroso árabe Cide Hamete Benegeli.

Me tocó, en consecuencia, apretar aún más las tuercas a nuestros dos filósofos. Me dije: “Sí, John L. Austin, sí, John Searle, no tienen ustedes del todo la razón”. En verdad las afirmaciones de los discursos de ficción no son serias, pero ¿será que esto se extiende al acto mismo de decir un discurso de ficción? ¿Podemos decir que no es serio el acto de declarar una ficción? Indudablemente aseguro que no. Este decir declarativo es uno de los ejercicios de la palabra más elaborada, más exigente, que más compromete y más pone a su autor en el lugar de la fortuna, la fortuna literaria, o, de errar, en el infortunio desvergonzado, en el escarnio público.

El acto de decir un discurso de ficción es pues un acto serio. Podemos intentar incluso dar cuenta de cómo son las reglas de este acto. Sin embargo, antes de esto, no olvidemos que hacer ficción es hacer otros actos lingüísticos como afirmar, que no tienen el alcance de los decires ordinarios y afortunados, aunque sí su huella. Sólo que aquí no vamos a decir que una afirmación hecha en una ficción es desafortunada sino que es una tentativa de afirmación: una cuasiafirmación, si queréis.

En el contexto del discurso de ficción, decir afirmaciones, si lo queremos ver de manera defectiva, es decir seudoafirmaciones, y hacer referencias es hacer seudoreferencias; por otro lado, si lo queremos ver de manera menos drástica, más lúdica, podemos decir que, al hacer un discurso de ficción, en lugar de hacer afirmaciones hacemos como si afirmáramos, y de la misma manera, en vez de hacer referencias hacemos como si en verdad refiriéramos. Ahora bien, con Paul Ricoeur podemos decir de una manera más elaborada que el discurso de ficción es-

tablece su referencia, la construye. Es un discurso que elabora el mundo al cual se refiere; un mundo que provoca la proferencia del discurso de ficción, y un mundo que debe construir el lector de ficción. Sintetizando, el autor lo provoca y el lector lo convoca –aunque creo que hay autores y lectores que sólo lo evocan.

Ahora bien, con respecto a dicho mundo las referencias no son carentes de seriedad: porque son constituyentes. Vale decir, las referencias dentro de un discurso de ficción, incluso cuando se trata de literatura arduamente realista, no son más que la labor constituyente del discurso fictivo. Al decir un narrador, por ejemplo, “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, hacía mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” (I, 1: 69), ha hecho una afirmación presumiblemente falsa, pues en la Mancha de 1605 no vivía, que se sepa, tan singular hidalgo. Presumimos pues que en verdad no existía dicho señor en el mundo primario y contemporáneo de Cervantes, de Lope y de su majestad Felipe III. No obstante, la ficción cervantina trabaja estableciendo referencias como la Mancha, el olvidado galgo, el flaco rocín, el hidalgo, su cambio de libros por tierra, su ejercicio de lectura ingeniosa; y trabaja, igualmente, haciendo de inmediato afirmaciones sobre estas referencias establecidas. Es como si afirmar en una ficción dotara a lo afirmado de existencia, o mejor, como si hacer referencias en la ficción dotara a estas de un estatus que permite paralelamente afirmar “cosas” de ellas. Entonces, actuamos como si dicho señor existiese, pero en verdad lo que hacemos es, en la ficción, crear el mundo de la Mancha en el que dicho señor existe, con sus singulares características y acciones. En el lenguaje ordinario, las afirmaciones se dan una vez tenemos o estamos ante lo afirmado: el objeto de la afirmación; en cambio, las afirmaciones de la ficción se producen al mismo tiempo que se establece con lo afirmado la referencia. En una ficción lo que se afirma surge del acto mismo de hacer como si se afirmara: la afirmación por el mismo hecho de decirse le ofrece existencia a lo afirmado. Por tanto, visto así, al hacer la ficción como si hiciese afirmaciones y referencias, en

dicho contexto, esta realización es altamente seria.

Si las afirmaciones dentro de la ficción o, dicho en otras palabras, las cuasiafirmaciones ficcionales no constatan sino que permiten invocar lo afirmado, vale decir, si un autor convoca un mundo en el que alguien, un hidalgo llamado Alonso, lee de manera tan crédula ficciones caballerescas hasta el punto de convertirse en un remedo no siempre indigno de los caballeros andantes, si alguien cuasiafirma así, ¿no tendrá que cumplir con algunas reglas semánticas? Habíamos dicho que en general las afirmaciones de la ficción suspenden las reglas semánticas. Ahora veremos que, una vez tipificadas las afirmaciones ficcionales, como lo hemos hecho, no todas las reglas quedan suspendidas.

En primer lugar observemos *La regla esencial* (la cual es rebautizada por Gabriel *regla de consecuencia*). Esta reza: quien hace afirmaciones en la ficción no se compromete siempre con la verdad de las proposiciones que expresa y actuará en consecuencia. No obstante, una vez se pone en marcha la ficción, esta regla no se puede suspender de ahí en adelante. Recordemos que no se dicen afirmaciones sino cuasiafirmaciones o afirmaciones relativas a la ficción. Así, cuando más adelante, en el primer capítulo del *Quijote* se afirma de Alonso que “en resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (I. 1: 73), está cuasiafirmación juega a ser una afirmación por la que el autor tendrá que responder en adelante. Como quien dice si yo provoqué un mundo en el que un hombre de tanto leer se enloquece, tendré que responder, en ese mundo, por las consecuencias de dicha afirmación.

Con respecto a la segunda regla, *la regla preparatoria*, que subdivido en dos reglas, una, siguiendo a Gabriel, *la regla de argumentación* y, dos, *la regla de la relevancia del interlocutor*. *La regla de argumentación* dice que el hablante de ficción no está obligado a proporcionar razones o evidencias de la verdad

de la proposición o proposiciones expresadas, es decir, no está obligado a defender esta verdad. Y esto en principio es así: el autor no tiene que estar dando argumentos o razones para que sus “verdades” o posibles verdades sean aceptadas, porque esto haría de su ficción un texto argumentativo. No se trata de una argumentación en pleno. No obstante se pueden presentar objeciones al hecho de que esta regla no se cumple por lo menos en dos circunstancias: una, en el caso en el cual se presentan ficciones argumentativas como las fábulas; otra, en cierta forma, si me permite, porque el autor está obligado a ofrecer “razones estéticas”. Quiero decir, tiene que ofrecer un mundo al menos verosímil, en el cual sus “verdades” *o, mejor, para ser más aristotélicos, la posibilidad –en este caso la del loco hidalgo lector– sea admisible, persuasiva para que permita una recepción afirmativa.*

Continuando con la segunda parte las reglas preparatorias, bien sabemos que *la regla de la relevancia del interlocutor* dice que la proposición expresada en el discurso de ficción no es obvia tanto para el hablante y el oyente, en el contexto de la enunciación. ¿Queda suspendida esta regla al proferir las cuasiafirmaciones de un discurso de ficción? En principio, en el caso de la ficción escrita, es clave saber que esta regla plantea que el autor hace su trabajo porque cree que es interesante, llamativo y hasta digno del gusto del lector. Finalmente tenemos *la regla de sinceridad*. Esta asevera que el hablante de ficción, al afirmar no se compromete con que cree en que la proposición expresada es verdadera. Al contrario de lo que plantea Searle de las afirmaciones en la ficción, creo que es necesario que el autor cumpla esta regla si su fin es hacer un discurso de ficción que permita convocar un mundo de ficción convincente. La idea que tengo es que el autor que no crea en la posibilidad, en la “verdad” del mundo que se propone plantear con su discurso, no convencerá a sus lectores; es bien posible que si el mundo de ficción que estipula no habita su mente, éste perderá posibilidades de habitar los aposentos de nuestro cerebro. Quizá las ficciones no convengan por distintas causas, pero un autor que descrea de su ficción, y sea honesto,

la tira sencillamente a la basura como hizo Juan Rulfo con *La cordillera*. Ya lo ha dicho Borges al hablar con Ferrari sobre *cómo nace y se hace un texto suyo*:

Yo elijo una época un poco lejana, un lugar un poco lejano; y eso me da libertad, y ya puedo... fantasear... o falsificar, incluso. Puedo mentir sin que nadie se dé cuenta y sobre todo, sin que yo mismo me dé cuenta, ya que es necesario que el escritor que escriba una fábula –por fantástica que sea– crea, por el momento, en la realidad de la fábula.¹⁴⁴

¿Quién que no crea en sus ficciones puede anhelar que se le crea? En *El arte de la ficción*, de 1888, Henri James reduce las convenciones literarias a un único principio que debe cumplir el hacedor de ficciones: “ser sincero”.

De esta forma, dentro de la teoría de los actos lingüísticos, le devolví a la ficción la seriedad. Por un lado, mi esfuerzo básicamente consistió en aprovechar unos instrumentos hasta donde sus inventores no lo vieron. Y esto, al turno, le permitió a la teoría de los actos de habla un caso que la enriquece. Por mi lado, me permitió pensar cómo comunicaba la ficción, cómo está supeditada a reglas semánticas y a convenciones literarias que se relacionan en pos del mundo a estipular. Entonces di el paso del discurso de ficción a la obra de ficción, un paso –debo reconocerlo– bastante abrupto. Para esto me basé en las obras de ficción que abiertamente, explícitamente dicen ser ficción. No conozco una forma verbal más cercana a esto que la declaración; fue, entonces, cuando recurrí a Genette. Me puse a observar las declaraciones que hacen los autores con el fin de explicitar la ficción. Fue cuando intuí, y con esta intuición urdí dos tradiciones en la ficción: los que desean disminuir las declaraciones a lo mínimo, los *trascendentales*, y los que declaran abiertamente, los *metafictivos*.

Dentro de estos últimos ubiqué aquellos pésimos hacedores

¹⁴⁴ Borges, Jorge Luis y Ferrari, Oswaldo. *En diálogo I*, Buenos Aires, Suramericana, 1998, p. 40.

de ficción –por los que tanto se lamentaba Estanislao Zuleta– que siempre tienen que decir lo que están haciendo para corregir los errores del mundo que intentan provocar, como el pintor de Úbeda que –según Cervantes– “tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él «Este es gallo»” (II 2: 63-64); o como los autores caballerescos, siempre tan esforzados por declarar que sus fábulas descabelladas eran historias verídicas; asimismo ubiqué en esta tradición a un conjunto de autores de ficción que intervienen en su obra con distintas declaraciones que buscan mostrar lo que Borges llama “la vida de la ficción”. Para estos, la declaratoria de ficción es un medio para autenticar sus ficciones, pero también para jugar a la metaficción. Los hay duros como Sterne, Diderot, Cortázar o Macedonio Fernández, y lo hay equilibrados como Cervantes. A su corriente la bauticé *la tradición metafictiva*.

Mientras tanto, a partir de la aproximación a la ficción de Henri James y con ilustraciones de la novela *El señor de los anillos*, de Tolkien, abordé una severa tradición que evita al máximo declarar y aspira a que la proferencia de ficción instaure el mundo, digamos, con el sólo acto de proferirla; se trata de una posición que pretende borrar todo fingimiento de la ficción, como si el mundo secundario de la ficción fuese, de un sólo tajo, nuestro mundo primario. Dada la seriedad con la cual estos autores asumen la ficción, la reciedumbre con que fundan sus mundos, la bauticé *la tradición trascendental*.

Y dada la capacidad de Cervantes para hacer declaraciones exigidas por las convenciones literarias, como las que hace en sus *prólogos*, como el juego metafictivo que realiza cuando declara lo que se propone, el tipo de lector al que aspira, finalizo mi trabajo proponiendo que la declaración de Cervantes es persuasiva debido a su interés por un lector menos ingenuo que los que leyeron con embriaguez –como él mismo– los libros de caballería. Cervantes produce un pacto ficcional que busca un lector más bien alertado ante las “magias” –recordemos a Vargas Llosa– de la seriedad de la ficción. En cierta forma,

Cervantes temía por el destino de lectores crédulos como Don Alonso Quijano.

En síntesis, creo haber logrado no sólo la extensión de la teoría de los actos lingüísticos, sino haber reencontrado los vínculos que hay entre la ficción y el mundo. Sea porque la referencia que establece la ficción es una reestructuración del mundo, sea porque la declaratoria de ficción nos permite concebir las palabras de la ficción como un decir “que postula la memoria compartida”, sea porque le devolví a las suspendidas reglas semánticas un oficio certero en la proferencia del discurso de ficción y porque, según la *Taxonomía de los actos ilocucionarios*, de Searle, de 1971, las declaraciones tienen la doble dirección de ajuste, la doble característica de ajustar las palabras al mundo y el mundo a las palabras. Creo haberle planteado a la teoría de la ficción de John Searle un problema filosófico y haberlo resuelto con sus mismas cifras. El lector sabrá ver si esto es así en verdad.