

LOS ACTOS DE HABLA EN LA LITERATURA:
UNA PROPUESTA OPERATIVA DE LA TEORÍA AL ANÁLISIS TEXTUAL
SPEECH ACTS IN LITERATURE:
AN OPERATIVE PROPOSAL FROM THEORY TO TEXTUAL ANALYSIS

Nino Angelo ROSANÍA MAZA

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA | Puebla, México
Contacto: ninorosania@gmail.com

Andrea COGHI

INSTITUTO TECNOLÓGICO DE MONTERREY—CAMPUS PUEBLA | Puebla, México
Contacto: acoghitec@gmail.com

Resumen

El presente trabajo procura ser una contribución teórica a la pragmática de la comunicación literaria en su empresa por integrar el discurso literario en el mismo modelo básico del lenguaje natural que constituye el resto de las actividades de la comunicación humana. La perspectiva adoptada, como columna vertebral del ensayo, es la de Joseph Hillis Miller quien, al elaborar una crítica mordaz a Austin, permite plantear la posibilidad de utilizar la teoría de los *actos de habla* como una importante herramienta de análisis literario. En primera instancia, será presentado un esbozo de la ya conocida teoría de *actos de habla* de Austin. En la segunda parte, se sintetizarán una serie de dinámicas en las que las observaciones de Joseph Hillis Miller apuntan hacia una posible separación de los actos performativos —incluyendo los ilocutivos como parcialmente performativos— en forma de un tentativo esquema de sistematización. Finalmente, el último apartado, presentará una pequeña muestra de aplicación de estas categorías en un peculiar cuento del escritor catalán Enrique Vila-Matas, “Chet Baker piensa en su arte”, que se coloca provocativamente en el límite entre una prosa de ficción y un modelo de tex-

Abstract

The present work tries to be a theoretical contribution to literary communication pragmatics in its attempt to integrate the literary discourse in the same basic model of natural language that forms the rest of human communicative activities. The adopted perspective, as a common mainframe of this article, is the one by Joseph Hillis Miller who, while elaborating a harsh criticism of Austin, allows to establish a possibility to use the speech-acts theory as an important tool for literary analysis. First of all, a draft of the well-known theory of speech acts by Austin will be drawn. In the second part of the article, a series of dynamics from the observations by Hillis Miller will be synthesized, as they point to a possible separation between performative acts—including illocutionary acts as partially performative—in the form of a possible synthesis scheme. Finally, the last section will introduce a brief sample of application for these categories in a peculiar short story by Catalan writer Enrique Vila-Matas, “Chet Baker piensa en su arte”, which sets itself provocatively on the border between fictional prose and a model for a non-narrative text. This experiment analysis of a theory and its possible application will then be useful to

to no-narrativo. El ejercicio analítico, tanto de la teoría como de su posible aplicación, servirá entonces para observar el poder revelador del género literario como parte imprescindible del estudio de la lengua.

Palabras clave: actos del habla; lingüística; literatura; pragmática; análisis del discurso literario; Joseph Hillis Miller; Enrique Vila-Matas

observe the revealing power of this area between the study of language and literary configuration.

Keywords: speech acts; linguistics; pragmatics; literature; literary discourse analysis; Joseph Hillis Miller; Enrique Vila-Matas

Introducción

Uno de los aspectos a los que no se dedicó la suficiente atención dentro de las tempranas teorías de la lingüística y la filosofía del lenguaje fue la dimensión pragmática. Como es ampliamente conocido, aunque Morris (1938) y Carnap (1942) intentaron proponer una definición tripartita de los niveles de estudio del lenguaje, la pragmática quedó relegada como “el basurero” de todos aquellos aspectos del significado que no le correspondía describir y explicar a disciplinas más serias y formales como la sintaxis y la semántica. Desde luego, con el auge de las propuestas teóricas de Noam Chomsky se eclipsó por mucho tiempo cualquier interés y preocupación por aquellos aspectos como las intenciones comunicativas de los hablantes, el significado implícito, el contexto de enunciación, etcétera. No obstante, los trabajos seminales de Austin (1962) y Grice (1975) representarían un cambio de paradigma que pondría en crisis las concepciones de la lingüística basadas en el análisis del puro enunciado (ya sea de un hablante-oyente ideal o de carne y hueso) y darían un giro hacia el estudio de otros recursos lingüísticos que empleamos en contextos concretos (situaciones) en nuestras interacciones comunicativas. Sin embargo, a pesar del avance que esto representó, no ha sido fácil el camino para que la pragmática se constituya como una disciplina autónoma y mucho menos para que haya convergencia en la caracterización y, por consiguiente, en la práctica. Ello se debe a diferentes razones teóricas y conceptuales. De hecho, hay quienes la conciben como un componente, como una perspectiva, como pragmática lingüística, pragmática comunicativa, pragmática intercultural.

Sea como fuere, lo cierto es que la pragmática goza de buena salud y cada vez más se ha ido consolidando como una perspectiva fiable de análisis de los diversos fenómenos lingüísticos. Prueba de ello son las diferentes teorías pragmáticas, o propuestas que tienen algún vínculo con ella, que coexisten actualmente: teoría de actos

de habla, el modelo de Grice, teoría de la relevancia, análisis de la conversación, teoría de la cortesía, lingüística del texto, entre otras. Una vertiente de la pragmática que siempre ha suscitado particular interés y retos epistemológicos es aquella que ha volcado sus esfuerzos teóricos hacia la lengua escrita y, en particular, su forma más compleja: la construcción literaria. En este sentido, Vital (2014), junto a otros colegas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, publicó su útil *Manual de pragmática de la comunicación literaria* en donde se presenta una serie de pautas heurísticas, basadas en la perspectiva pragmática como un paradigma de análisis de los textos —y contextos— literarios, que a su juicio pueden generar mejores dividendos en términos explicativos.

El resultado de estas propuestas se contrapone a los modelos tradicionales de análisis literario que metodológicamente se ocupan sólo de la descripción del sistema funcional de los signos en el texto o de otros aspectos formales que pretenden reducir el fenómeno complejo de la comunicación humana al esquema presentado en el ya ampliamente conocido *modelo del código*.¹ En este sentido, quien pretende adoptar el enfoque de la pragmática de la comunicación literaria para el análisis literario deberá tener como criterio fundamental ubicar los textos en el contexto de donde emergen las situaciones particulares de interacción, las condiciones materiales —sociales y culturales—, las intenciones comunicativas —de personajes y voces narradoras— y no atender exclusivamente a elementos sintácticos-semánticos del texto. Es decir, la interpretación no se puede limitar a lo meramente lingüístico para la extracción del significado, sino que se debe apelar a condiciones extratextuales para explicar la diversidad de la producción de sentidos. Desde luego, esto implica transitar de un modelo referencialista del lenguaje —del nombre al objeto— a una perspectiva más funcional que permita recoger distinciones importantes de nuestro modo natural de comunicarnos y posibilite la explicación de un sinnúmero de complejos mecanismos lingüísticos que los usuarios del lenguaje emplean en determinadas circunstancias y para determinados propósitos. Éstos, a su vez, revelan la variedad de emisiones que posee un lenguaje y que cumplen diversas funciones, tales como deseos, exclamaciones, promesas, órdenes. Éstas no pueden evaluarse, en términos de significado, de acuerdo con su correspondencia o no a la realidad, o a su referente.

1 Para una ampliación sobre el *modelo del código* en la comunicación, sugerimos los trabajos de Sperber y Wilson (1986) y Escandell (2014).

Un problema ineludible para los proponentes de este enfoque tiene que ver con el hecho de que la comunicación escrita no sólo es una *comunicación diferida* (como nos recuerda Grice), sino que en el caso de la ficción ningún relato puede ser fáctico o, como diría Austin, *constatativo*. Por ende, todo relato de ficción transgrede el principio de sinceridad o de veracidad. En consecuencia, tanto Austin como Searle concebían el lenguaje (o género) literario como parasitario o decolorado y, en ese sentido, dudaban de la posibilidad de aplicar categorías rectoras de su teoría a las interacciones comunicativas producidas en un texto literario. No obstante, como bien presenta Vital, autores como Iser (1978, 1979, 2006), Van Dijk (1987), Genette (1989), entre otros, hicieron un denodado esfuerzo por legitimar las voces de ficción como hablantes peculiares, pero genuinos, así como de demostrar que la literatura es *performativa* de principio a fin y, por lo tanto, es un macroenunciado o un *macroacto de habla*. Estos supuestos son los que le sirven de insumo a Vital (2014: 24) para mostrar que los poetas, así como los dramaturgos y narradores, pueden contribuir a arrojar luz sobre algunos aspectos de la comunicación humana y que la pragmática es perfectamente aplicable como modelo analítico.

Ahora bien, considerado el valor del acercamiento de la pragmática al estudio de los textos literarios, vale la pena registrar aquí la atención que Vital (2014) otorga a una parte importante del repertorio de los autores vinculados con un estudio lingüístico de la comunicación, como lo son Austin, Searle, Grice, Iser, Greimas, Genette, entre otros, los cuales sirven para justificar los propósitos de la propuesta de integración con la literatura. Sin embargo, es menester señalar la ausencia del ingente trabajo efectuado por Hillis Miller en el ámbito de la reformulación de la teoría de los actos de habla con la finalidad de definir un método analítico para el constructo ficcional.

Por tal motivo, el presente trabajo tiene como objetivo ofrecer una modesta contribución —principalmente a partir de las propuestas de Joseph Hillis Miller— que sirva de complemento no sólo al *Manual*, sino a todos los interesados en esta vertiente. Para completar la descripción del modelo del crítico norteamericano se intentará sintetizar una serie de dinámicas en las que las sus observaciones apuntan hacia una posible separación de los actos performativos —incluyendo los ilocutivos como parcialmente performativos— en forma de un tentativo esquema de sistematización. Finalmente, se presentará una pequeña muestra de aplicación de estas categorías en un cuento peculiar del escritor catalán Enrique Vila-Matas, “Chet Baker piensa en su arte”, que se sitúa provocativamente en el límite entre una prosa de ficción y un modelo de texto no-narrativo.

Austin y los *actos de habla*

Aunque quizá sea un lugar común, de todos modos resulta útil tener presente que lo que hoy conocemos como *teoría de los actos de habla*² es el producto de un “giro” sustancial en la manera de entender el fenómeno del lenguaje; esto, como era de esperarse, no sólo tuvo amplias repercusiones para la filosofía del siglo xx, sino también en las ciencias del lenguaje. Austin empieza a mostrar cómo expresiones que no son enunciados factuales, pero que se producen mediante emisiones gramaticalmente correctas, dan la impresión de ser descripciones del mundo porque *disfrazan* la forma gramatical de un enunciado factual o, en terminología austiniana, *constatativos*. Por ende, lo que él se propone hacer es un estudio de emisiones que no describen o registran nada —cuyo contenido semántico no depende de su valor de verdad o falsedad— y que son parte de una acción (Austin, 1971: 49).

Algunos ejemplos paradigmáticos de estas expresiones lingüísticas que no pueden clasificarse como enunciados *constatativos* y que además no son un sinsentido son

- (1) *Te apuesto* mi casa a que la selección de Italia va ganar la copa del mundo.
- (2) *Bautizo* a esta niña como Eloísa.
- (3) *Te suplico* que regreses a mi lado.
- (4) *Te ordeno* que salgas del coche.
- (5) *Te prometo* que nos casaremos.

Tales emisiones, manifestadas en las circunstancias adecuadas, no describen hechos. Es pertinente señalar aquí una importante observación que hace Tomasini (2012) en expresiones como la ejemplificada en (5). Al respecto, nos dice: “no deberíamos confundir ‘prometo hacer x’, que no es descriptivo de nada, con ‘él prometió hacer x’, que sí es un reporte de algo que sucedió” (Tomasini, 2012: 254). La diferencia estriba, básicamente, en que una cosa es describir la promesa que hizo N, por ejemplo, y otra cosa

2 Esta teoría, como bien lo señaló Rabossi (1999), es de las pocas teorías filosóficas que tienen una paternidad tan nítida y una fecha de nacimiento específica. Como es ampliamente conocido, aunque las ideas surgen en 1939, la propuesta fue definida por primera vez por Austin en sus conferencias *William James Lectures* de 1955 en Harvard. Dichas conferencias fueron impresas póstumamente en 1962, gracias a la compilación de Urmson, con el título *How to Do Things with Words* (Austin, 1962).

es el prometer algo, lo cual implica el comprometerse con alguna acción y alguien. En este sentido, al expresarse así no sólo se está enunciando lo que se está haciendo, sino que se hace. Este tipo de expresiones son las que Austin denomina como *performativas* y las opone a los enunciados *constatativos*. De manera sucinta, un *performativo* es un tipo de expresión —para ilustrarlo de un modo coloquial— que elimina el trecho del viejo refrán popular *del dicho al hecho hay mucho trecho*. Esto es, mientras en su forma genuina el refrán implica una marcada distancia entre *lo que uno dice* y *lo que se hace*, proferir un *performativo* es equivalente a efectuar una acción determinada que está nombrada en el mismo enunciado.

En los *enunciados performativos*, el verbo siempre aparecerá en la primera persona del singular de presente indicativo de la voz activa y, a través de él, se nos indica “qué acción se lleva a cabo con su enunciación, mientras que en los demás enunciados —los no performativos— no existe un verbo que haga referencia a la propia acción que se efectúa con el enunciado” (Portolés, 2004: 173). Esto último se evidencia cuando le expresamos lingüísticamente a alguien, por ejemplo, las palabras *Te amo*. No por haberlas pronunciado amamos a la persona, por lo menos no desde el análisis de Austin de esta expresión. Lo mismo sucede cuando se emplea el verbo *ver* de la siguiente manera: *Te veo*. Cuando se profiere dicha expresión, no por ello se ve a alguien. Por el contrario, cuando se profiere una expresión como *Te condeno a 20 años de prisión*, eso se traduce en la acción de sentenciar a alguien, y el acusado pasa de ser un presunto sospechoso del crimen a culpable.

No obstante, como mencionamos anteriormente, para condenar a alguien y privarlo de su libertad no es suficiente con pronunciar *Te condeno a...*, sino que, según Austin, se tiene que estar en las circunstancias apropiadas, con los actores adecuados y en la posición adecuada (en este caso, un juez, el sindicato, abogados de la defensa y ente acusador, etcétera), con una serie de pasos necesarios que se deben llevar todos a cabo durante el ritual o procedimiento. Se debe entonces proferir las palabras adecuadas, con el trasfondo conveniente —esto es, debe haber un procedimiento convencional para que haya un efecto convencional, es decir, para que los participantes se comporten efectivamente de acuerdo con lo esperado—. Estas condiciones no son una mera ocurrencia por parte de Austin: provienen de lo que se conoce como su *doctrina de los infortunios*. Esto requiere de una explicación.

Debido a que los *enunciados performativos* no pueden, como hemos mencionado en reiteradas ocasiones, verificarse por sus condiciones de verdad o falsedad, ¿entonces cómo podremos evaluarlos? Veamos el siguiente ejemplo que nos servirá para

ilustrar lo que entonces propone Austin. Para él, si un hablante expresa un *enunciado performativo* como *Te prometo amarte toda la vida*, es porque tiene la intención de cumplir la promesa. Esto implica la introducción de un elemento fundamental en su propuesta teórica, a saber, la *intención comunicativa* del hablante. Esto quiere decir que cuando yo prometo algo es porque 1) me comprometo y 2) tengo la intención de cumplir tal promesa. Esto deriva en otra implicación que es de tipo moral, para este caso, porque la “precisión y la moral están igualmente a favor de la expresión común según la cual la palabra empeñada nos obliga” (Austin, 1971: 55). Sin embargo, ¿qué pasa si la persona que promete no tiene la intención de cumplir? Es decir, sabe de antemano que no va a cumplir dicha promesa. Podemos hablar de deshonestidad, mala fe, fraude, e incluso de una falsa promesa, pero ya aquí habría que admitir que el significado de *falso* no es unívoco y no se aplica a todos los enunciados. Por consiguiente, si no deseamos decir que es un performativo falso, tendremos entonces que dar cuenta de cómo es que ellos fallan. Para ello, Austin propone su *doctrina de los infortunios* (afortunados/infortunados), para indicar estos fallos en la comunicación.

Podemos decir, de manera esquemática, que los *infortunios* Austin los clasifica en *desaciertos* y *abusos*. Dentro de los desaciertos tenemos lo que podemos llamar *actos nulos* que a su vez se producen por 1) malas apelaciones al procedimiento convencional y por 2) malas ejecuciones de los procedimientos. Los primeros son el resultado de malas aplicaciones, mientras que los segundos son el resultado de malas ejecuciones porque no se siguen los pasos requeridos en la secuencia requerida. Las malas ejecuciones producen lo que Austin llama *actos viciados* y *actos inconclusos*.

Como podemos observar, dado que un *performativo* está caracterizado como la ejecución de ciertos tipos de *actos ritualizados*, en cuanto más convencionalizado y regularizado esté, es más factible detallar con precisión cuándo se transgrede el procedimiento adecuado, dando como consecuencia un *acto nulo* y, por consiguiente, un *infortunio*. No obstante, es menester señalar que nuestra forma de vida humana no es tan rígida y, en todos los casos, nuestras acciones y rituales específicos no están tan sistemáticamente convencionalizados. Ahora bien, el caso de los *abusos* produce lo que Austin llama *actos vacíos*. Recordemos una vez más que para Austin hay equivalencia entre decir y hacer, por ende, esto implica, como mencionamos anteriormente, no sólo compromisos lingüísticos sino también morales. Los *actos vacíos* los clasifica como *insinceros* y de *incumplimiento*. Un ejemplo, ampliamente conocido del primero, es el de un envidioso que felicita, ya sea por hipocresía o por cortesía, a su adversario. La felicitación no deja de ser válida; sin embargo, no es sincera. Para los in-

cumplimientos, tenemos el caso paradigmático de algunos políticos en campaña que prometen sin la intención de cumplir. Esto, desde luego, es un acto vacío, un abuso.

Desde esta perspectiva, se vio cómo la *doctrina de los infortunios* muestra los fallos en una comunicación que no es exitosa. Pero volviendo a nuestra pregunta, ¿cómo evaluamos entonces un performativo? Estamos ahora en posición de dar una respuesta: las emisiones performativas no se valoran de acuerdo a verdad y falsedad, sino se evalúan como 1) persuasivas o convincentes, 2) de acuerdo con convenciones, y 3) son juzgadas dependiendo de su éxito o fracaso al comunicar. Es desde esta perspectiva que Austin desconoce la validez de todo *acto de habla* pronunciado en el ámbito de la ficción, como las palabras de un poeta o de un actor sobre un escenario, porque precisamente no se pueden evaluar bajo el mismo principio de sinceridad que aplicaría para los enunciados acerca de la realidad contingente. Austin (1971) afirma que “[h]ay usos ‘parasitarios’ 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” (148). Desde esta aproximación, el lenguaje literario sería un “lenguaje parasitario” del lenguaje natural y, al no tener un referente que proporcione un significado (situacional), tales emisiones no pueden ser catalogadas como falsas o verdaderas; por consiguiente, al evitar los compromisos normales del *acto de habla*, dichos enunciados no se rigen por las reglas que lo constituyen. Entendido así, los *enunciados ficticios* (como aquellos que pertenecen al género de lo literario) requieren de la convencionalidad del *enunciado serio* para su realización y, en ese sentido, tanto Austin como Searle lo conciben como un “acto parasitario”.

Sin embargo, contrario a lo expuesto anteriormente, encontramos otras aproximaciones teóricas a la literatura que impiden pensar en cualquier tipo de subordinación, con respecto al lenguaje natural o la realidad extraliteraria, como es el caso de la propuesta cognitivista de la *mente literaria* (Turner, 1996). Turner despliega, a través de una serie de argumentos y ejemplos concretos, una visión de la literatura como algo que es siempre una parte importante del mundo del lenguaje y, en algunos casos, incluso la parte originaria —como lo explica Hillis Miller (2001: 78-79) desarrollando el concepto de Derrida de *iterabilidad* de la palabra literaria— y no más una forma de lenguaje que sea “parasitario” con respecto al lenguaje “real”. Que exista una comunicación literaria exitosa o no no dependería entonces de la colocación inferior (en un árbol genealógico o en una pirámide de importancia) con respecto a la lengua cotidiana.

Ahora bien, ¿podríamos conciliar la teoría canónica de los *actos de habla* (Austin y Searle) con otras formulaciones más flexibles que concedan un estatus diferente, del “parasitario”, al lenguaje literario y permitan defender la presunción de *actos de habla* en la *literatura*? O, por el contrario, ¿deberíamos buscar otras teorías que contenga versiones diferentes de su descripción de los fenómenos *performativos*? Precisamente, éste es uno de los objetivos centrales de la presente propuesta teórico-metodológica. Por ende, pasaremos de inmediato a describir otras perspectivas teóricas que nos permitan el estudio de los *actos de habla* en la *ficción*.

El acto de habla en la ficción: posibilidad, identidad y deconstrucción

Para intentar superar este límite de la exclusión de lo literario de la teoría principal de la pragmática lingüística, se intentará aquí considerar dos interpretaciones del marco conceptual originalmente propuesto por Austin: la primera es la propuesta de Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez (2014), cuyo artículo tiene finalidades similares al presente trabajo, a saber: el análisis de un cuento de ficción a través de la corrección de ciertos elementos de la teoría originaria. La otra propuesta metodológica, a partir de las ideas de Austin y Searle es la versión densamente comentada, criticada y reestructurada —por el método de la deconstrucción— de Hillis Miller (2001). Primero, es necesario considerar la síntesis conciliadora a la que llegan Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez, para después compararlo con la compleja expansión, las críticas y el gran poder reformista de las observaciones de Hillis Miller, y finalmente construir un esbozo de explicación de cómo los actos de habla también se concretan en expresiones dotadas de performatividad —y de una manera especial— en los textos literarios.

En “El discurso de la ficción en la teoría de los actos de habla: un acercamiento desde John Searle” (Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez, 2014) se expresa una postura más abierta que la contenida en la lectura que hace Searle (1969).³ El feliz encuentro entre pragmática y ficción ellos los presentan de la siguiente manera:

3 Desde luego, no nos referimos aquí al ensayo de Searle (1975) “The Logical Status of Fictional Discourse”. En éste, Searle parece ser más caritativo y rescatar la literatura llamando sus afirmaciones como una forma de fingir (*pretend*) —que además en español tiene el mismo origen etimológico de ficción—. Searle propone que en la obra de ficción el autor simula la realización de actos de habla, lo cual deja ver el papel de la imaginación individual y social en los productos humanos. En este sentido, este simular presupone, según Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez (2014: 182), que el autor relata haciendo uso de las convenciones de ficción y que el uso de estas convenciones no cambia el significado de las palabras empleadas en el discurso.

Nos parece que existe entre el discurso de la ficción y el discurso real una relación funcional de mutua inclusión. Los significados de las expresiones lingüísticas empleados en el discurso real son los mismos significados que determinan y regulan el entendimiento entre el autor y lector en el discurso de la ficción. En este sentido, el autor de la obra de ficción sólo comunica de manera exitosa y creativa cuando usa expresiones lingüísticas que siguen los significados de las palabras y las convenciones lingüísticas acordadas en el discurso real. En concreto, admitimos la relación de dependencia del discurso de la ficción respecto al discurso real como una posibilidad de aplicación. (Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez, 2014: 182)

Como podemos observar, ellos proponen encontrar una armonía entre la necesidad de clasificar los actos de habla en la literatura y algunas indicaciones de sus formuladores originales. En este sentido, el acto ficticio es una suspensión del apego a la realidad, no una traición:

resulta importante mostrar la peculiaridad del acto de simular de un autor en contraste con el acto de la promesa insincera. Esta última es un acto logrado, pero hueco, en tanto que la expresión del estado psicológico del hablante no se corresponde con lo que dice. Pero el acto de simulación es parasitario por una razón que constituye un rasgo especial y asombroso del lenguaje: es parasitario porque por medio de la invocación de convenciones horizontales el autor de una obra de ficción suspende las reglas que constituyen la realización del acto de habla y se libra de los compromisos que relacionan las palabras con el mundo. (Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez, 2014: 195)

Por lo visto, desde este ángulo hay una expansión de la relación entre el mundo del texto y el mundo de las ideas que se encuentran fuera del texto y al que Searle (1975) hace alusión ahí donde afirma que “casi todo trabajo importante de ficción comunica un ‘mensaje’ o ‘mensajes’ que son transmitidos por el texto pero que no están en el texto” (332).

Una postura bastante diferente de la conciliación hasta aquí considerada podemos encontrarla de manera explícita en las obras *Speech Acts in Literature* (2001) y *Literature as Conduct* (2005) de Hillis Miller. Para Hillis Miller, *How to Do Things with Words* de John L. Austin constituye la crónica perfecta de un fracaso teórico. Se trataría, según él, de una teoría formulada con fuertes imprecisiones de fondo y

errores cometidos a partir de sus intentos por generar una taxonomía de algo que se resiste a la clasificación. En sí, la afirmación es a menudo suavizada por Hillis Miller cuando admite que la obra de Austin tiene un formidable valor inaugural. Además, la intuición de que las palabras hacen cosas, y no sólo las describen, es una base hoy imprescindible para la lingüística moderna, en manifestaciones tan opuestas como lo son las reformas de las definiciones de la lingüística saussuriana o en la polémica sobre la insensatez de la teoría literaria (Knapp y Michaels, 1982). Sin embargo, a pesar de este reconocimiento, es menester señalar dos importantes errores que Hillis Miller le adjudica a Austin y que constituirían un contraste entre ambos. El primero está en la fuerte aproximación tanto en las rígidas clasificaciones —que en algunos puntos se vuelven de repente más abiertas, negando lo anteriormente afirmado— como las terminologías que cambian tres veces en la obra. El segundo, susceptible a una crítica, está en el hecho ya recordado de que la pragmática de estos dos autores (Austin y Searle) se basa en la consideración de que el discurso de ficción no es un terreno de aplicabilidad de las observaciones sobre los poderes performativos de la lengua en cuanto constitutivamente falso, ficticio, irreal.

Hillis Miller sintetiza sus propias críticas a Austin y retoma las ideas que han resultado de la furiosa polémica entre Searle y Derrida (asumiendo la defensa de este último y de su obra marcadamente sarcástica *Limited Inc.*), así como las expansiones del discurso a través del pensamiento de Wittgenstein, Nietzsche y De Man, que nos dan una estructura teórica mucho más articulada y enriquecida, pues permiten considerar el lenguaje de ficción como un contexto experimental donde se crean las expresiones utilizadas en otros lenguajes de ficción o reales. Así como el lenguaje natural crea escenarios, el literario genera contextos —que no son mínimos, sino a veces muchos más, frente a la “lenguaje real”— que pasan también a ser parte de la *koiné* o lengua común de quien no es estrictamente parte de la comunidad de receptores de la obra. Es suficiente con hacer las siguientes observaciones para ilustrar lo anterior: los molinos de Don Quijote son citados con mayor frecuencia en las interacciones comunicativas, aunque la obra de Cervantes no sea realmente leída. Otro caso paradigmático lo hallamos en la lexicalización del *talón de Aquiles*, el cual ha rebasado definitivamente la frecuencia de lecturas de Homero. Así que la obra literaria —coherentemente con las teorías de la *proyección metafórica* y los *espacios de la mezcla* de Turner (1996)— no es una lengua parasitaria sino un campo de prueba de construcciones de ideas y palabras, así como lo son el ejemplo, la clase de lenguas, la hipótesis, el hablar con uno mismo, el verbalizar los pensamientos de uno mismo, y

todos los juegos de simulación con los que los niños aprenden a concebir la realidad en cuanto aprenden a describirla.

Junto con la crítica de las formulaciones originales, nos parece que Hillis Miller (2001) propone no sólo una metodología de análisis sólida ya que introduce un enfoque basado en una “consciencia prudente, circunspecta y adecuadamente refinada de las teorías de los actos de habla” (155), sino que además “puede ser útil o incluso tal vez indispensable en la interpretación de la literatura” (155). Relacionado a estas propuestas, es importante recordar dos aspectos sobre las dinámicas de lectura e interpretación de un texto literario, así como lo observado por Iser (2006) en su apartado dedicado a Hillis Miller en *How to Do Theory*, en donde señala que los actos de habla en la literatura pueden significar promesas, mentiras, pretextos, declaraciones y otros performativos expresados en una novela por personajes y narradores, pero también pueden incluir una dimensión performativa especial de la obra en sí considerada en su totalidad.

Un aspecto característico de la propuesta de Hillis Miller es la manera en que dedica una atención particular a los aspectos aporéticos de la identidad, la performatividad y el poder de la palabra, permitiendo que el lector encuentre los modos en que los *actos de habla* se desarrollan en la literatura. Por un lado, sus observaciones —cuya base es proporcionada, como mencionamos anteriormente, por pensadores como Derrida, De Man y Wittgenstein— y ejemplos encontrados en la producción literaria de Marcel Proust se detienen sobre aspectos importantes de la efectividad de un mensaje (ya sea hablado en una situación real o citado en una construcción literaria de ficción como si fuera real) en cuanto a la posibilidad de comunicar las emociones de su emisor o la importancia, para el receptor, de percibir la *otredad* de su interlocutor. Por el otro lado, presenta en forma más episódica —en el único ejemplo de análisis en *Speech Acts in Literature* y sucesivamente de forma más extensiva a lo largo de *Literature as Conduct*— una serie de dinámicas de la construcción del texto que pueden llamarse *actos de habla literarios*. Allí se examinan los posibles efectos que éstos pueden tener tanto en la percepción general del texto y en la activación de una interpretación del lector, así como respecto a la construcción del significado.

La primera tensión que intenta observar Hillis Miller es la manera en cómo el mensaje en general habla, sobre todo ahí donde describe sentimientos, emociones y sensaciones físicas de un cuerpo. Pero al mismo tiempo, él considera relevante que “Si de Man tiene la razón en decir que la lengua actúa performativamente por su cuenta, entonces la corporeización material de aquel lenguaje no es relevante” (Hillis

Miller, 2001: 157). Es menester señalar que el contexto en que se invita a no hacer depender la validez del mensaje de la corporeización es dentro de un comentario a los medios tecnológicos de la carta, el libro, el teléfono y el e-mail; estos últimos son mordazmente criticados —en tiempos y modos diferentes por Proust y Derrida— en cuanto responsables de haber iniciado un cambio en la literatura así como se conocía anteriormente. Sin embargo, en el análisis de Hillis Miller, toda la relación entre emociones, dolor, individuo y lenguaje se mueve alrededor de una serie de conflictos que no encuentran una resolución.

¿Siento primero el amor y luego digo “te amo”, o es el decir “te amo” que conduce al apasionado estado de encontrarse enamorado? [...] El hecho de que consideramos esta como una pregunta, tal vez una pregunta a la que no se puede responder, depende de nuestra aceptación de alguna forma o de algún grado de la afirmación de Husserl [...] que en principio no tengo acceso directo, y ningún acceso verificable indirecto, al ego de otra persona, a sus pensamientos, sensaciones, recuerdos, esperanzas, pasiones. (Hillis Miller, 2001: 159)

La posibilidad de la literatura de hablar, afirmar, comprometerse y entrar en el juego de la comunicación performativa con el lector y con el mundo externo al texto no parece debilitarse frente a su naturaleza contradictoria: la pasión como forma genuina de interacción de un sujeto con sus emociones —sean éstas espontáneamente individuales u originadas por acciones o palabras ajenas— puede pasar a través de la despersonalización de una lengua que vive autónomamente, pero que en algún momento regresa a ser una forma de diálogo entre sujetos, aunque mediada por textos que poseen vida propia. La síntesis a las aporías del lenguaje es el reconocimiento de que la agencia de los actos de habla es constantemente transitoria, pero esto no niega el derecho de reconocerse en su papel y en sus responsabilidades. La *Coda del Speech Acts in Literature* recoge y supera al mismo tiempo las aporías del lenguaje y reafirma entonces la existencia de personas detrás de esta comunicación:

Lo que Austin llama “afirmaciones performativas,” Derrida lo llama declaraciones de independencia o invenciones del otro, de Man lo llama la lectura como acto de plantear que es al mismo tiempo una promesa que miente y una contradicción, y yo lo he estado llamando acto de habla en la literatura, con toda la polivalencia entrecruzada, contradictoria y aporética de ese “en”. “Llamar” es darle un nombre. Dar un nombre es una afirmación performativa iniciativa, un

“llamado”. [...] Este llamado, en el caso de los estudios literarios, es mediado por un texto o corporizado en un texto. A este llamado yo respondo con otro llamado, por ejemplo al escribir un ensayo o un libro. Esto constituye otra solicitud de una respuesta. Es una solicitud por la que yo, en cuanto soy quien ha respondido inicialmente, debo tomarme la responsabilidad, y aquí lo hago. (Hillis Miller, 2001: 215)

Desde el punto de vista de la propuesta, como una perspectiva de análisis de la literatura, los trabajos de Hillis Miller no se extienden en descripciones de cómo identificar o clasificar los *actos de habla literarios*. Por lo tanto, los posibles criterios para aislar los *actos de habla literarios* es algo que la lectura de Hillis Miller nos ofrece de formas indirectas con ejemplos de su enfoque analítico sobre un aspecto de la comunicación *en* la literatura y *de* la literatura. Tampoco se encuentra subrayada, en sus ejemplos, una diferencia entre *los actos de habla* que expresan una emoción y aquellos que invitan al receptor a una acción, reacción o respuesta específica. Probablemente, la crítica a las definiciones perentorias de Austin, de las cuales frecuentemente se retractaba, así como a las clasificaciones de Searle, hizo que Hillis Miller no estableciera un método claramente determinista o rígido para dividir y separar los *actos de habla en la literatura*, puesto que habría sido en parte incoherente.

En la introducción a *Literature as Conduct*, Hillis Miller (2005) recuerda que “el título de uno de los ensayos de Searle, ‘Una clasificación de los actos ilocutivos’, indica la tendencia de este tipo de trabajos. Presupone que los actos de habla pueden ser clasificados y analizados” (5). Pero, desde la aproximación aquí presentada, intentar un prudente acercamiento a una forma ordenada de las posibles manifestaciones de la performatividad de la palabra en la literatura no es una forma de determinar lo que “es” y “tiene que ser” el tipo de análisis basado en los actos de habla, sino una hipótesis de trabajo para futuros estudios y una herramienta de comprensión tentativa para personalizar lo que es su método de análisis literario, a través de los conceptos que desarrolla y aplica en sus dos textos citados. En las páginas siguientes, se intentará presentar entonces una serie de situaciones, según una posible interpretación, para deducir de los principios y los ejemplos de Hillis Miller un primer esbozo de sistematización, gracias a las indicaciones que hace el mismo autor a través de su análisis de obras de Proust (Hillis Miller, 2001: 177-213) y de James (Hillis Miller, 2005), sin que ello sugiera algún tipo de intento normativo sobre tipos de actos de habla que se pueden reconocer en la literatura.

Los actos de habla de la literatura: tipos, funciones, caracteres

La premisa de la que parte esta propuesta de expansión del estudio de los actos de habla como herramienta de análisis literario es que los enunciados constativos y performativos interactúan en un estado constante de contaminación recíproca (Hillis Miller, 2005), como ya había reconocido Austin. Es a partir de este elemento, profundizado sobre la base de lo “otro en el lenguaje” del deconstruccionismo derridiano, que Hillis Miller (2005) recuerda que “el concepto del lenguaje performativo, más en un sentido derridiano [...], es una herramienta indispensable en la correcta lectura de las obras literarias” (11). En la misma introducción a su análisis de las mayores obras de Henry James, Hillis Miller (2005) nos deja una pista para la construcción de una teoría de los actos de habla con sus divisiones, aclarando al mismo tiempo que la literatura es siempre, en cierta forma, un acto de habla, pero que igualmente contiene actos de habla más específicos: “poner las cosas en palabras es un habla que actúa” y “es una manera de hacer cosas con las palabras” (2). Aquí se prefigura el primer grupo de acciones que la literatura configura alrededor de su propia construcción.

Pero, junto con este “acto de escritura del autor” que “toma la forma de poner las cosas de esta manera o la otra”, Hillis Miller (2005: 2) identifica también otras dos áreas en las que se mueven los actos de habla: a continuación considera entonces las expresiones de personajes o narradores “de actos de habla que son una forma de hacer las cosas con las palabras —promesas, declaraciones, disculpas, negaciones, actos de testimonio, mentiras, decisiones públicamente atestiguadas, entre otras” (2). Se trataría en este grupo de los actos de habla más tradicionales de la teoría de Austin y Searle, pero pronunciados en el contexto ficticio, por sujetos ficticios, en interacciones ficticias vinculadas a la suspensión de incredulidad básica de la ficción literaria.

Finalmente, el tercer acto de habla se desarrolla alrededor de la figura del lector que, “a su vez, en actos de enseñanza, crítica o comentario informal, puede hacer cosas poniendo en palabras su lectura” (Hillis Miller, 2005: 2), en el sentido de convertir en comentario su experiencia lectora. Esta tercera forma completa el panorama de lo que es el concepto de Hillis Miller de la *literatura como conducta*, o, mejor dicho, como serie de conductas. Sin embargo, considerando la base de la formulación verbal y la posibilidad de hablar en términos claros incluso a uno mismo, hay que incluir cualquier forma de describir una interpretación personal como un acto de habla. No importa, se considera, que exista un oyente o no para que ésta se concrete. Si la lectura y la comprensión se convierten en palabras y oraciones específicas formuladas

en la mente del lector, el acto de habla de este tercer tipo puede realizarse aunque no sea pronunciado o escuchado, ya que la formulación verbal del concepto llega a ser un acto en el que el sujeto refuerza su proyección sobre la historia.

Igualmente, para transformar las indicaciones de Hillis Miller en un intento de esquematizar los actos de habla literarios, valdría la pena, tal vez, considerar como separadas las expresiones de los intercambios entre personajes de las afirmaciones de un narrador hacia el lector. La razón de esta hipótesis —que merecería un estudio más extenso— es principalmente que el receptor primario del acto de habla expresado por un personaje es, como ya se dijo, otro personaje, y la performatividad nace y se desarrolla en un ámbito ficcional. Por el contrario, las expresiones del narrador comprometen esta figura funcional de la narración con un lector real, aunque implícito y desconocido, y salen del texto de una forma en parte similar al acto performativo global representado por el escritor mencionado por Hillis Miller en el primer tipo de acto de habla literario contemplado en su breve sistematización.

Posiblemente, para definir mejor las posibilidades expresivas de los aspectos pragmáticos en la literatura, ejemplificados en el análisis de Hillis Miller, una operación más de síntesis de sus experimentos analíticos puede ser intentada. A través del estudio de Proust —al final de *Speech Acts in Literature* y de los seis capítulos que componen *Literature as Conduct*— Hillis Miller luego estudia seis diferentes novelas de Henry James en las cuales se pueden distinguir cinco clases diferentes de actos de habla, esta vez separados por los modos en que el elemento performativo es expresado. La primera agrupación, la más frecuente y simple, se desempeña en las maneras en que el texto —sobre todo a través de sus personajes, pero no exclusivamente— pone en acción explícitamente una promesa, una formulación, una sentencia, un nombramiento. La posibilidad de que esto ocurra de forma explícita asemeja la acción a los actos de habla más tradicionalmente estudiados por Austin y clasificados por Searle. Sin embargo, aquí el juego entre, por un lado, emisores existentes explícitos (autor), implícitos (narrador y lector) o ficticios (personajes), y, por el otro, de los receptores divisibles en las mismas categorías, abre un interesante espectro de ejemplos que se puedan desarrollar en la práctica analítica de la literatura.

Un segundo grupo de actos de habla que se puede reconstruir a partir de las observaciones de Hillis Miller, sobretodo en la última sección de su primera obra sobre el tema (Hillis Miller, 2001: 177-213) y en el primer capítulo del texto sucesivo (Hillis Miller, 2005: 12-29), es a partir de su análisis de *À la recherche du temps perdu*, de Proust, y *The Aspern Papers*, de Henry James, en donde observa cómo la afirmación

en la literatura tiene un fuerte valor performativo en cuanto compromete el autor o el narrador en comprobar la veracidad de un hecho o concepto que se creó en la obra, sea éste verídico tan sólo en las páginas de la narración o transferible a la realidad externa. En la primera de las dos obras, la realidad construida es la existencia de dos personas diferentes en los contactos presenciales y en las conversaciones telefónicas, mientras en el segundo ejemplo la realidad creada es una segunda historia diferente de la que los presentes, en el momento histórico, han vivido.

Para teorizar la tercera clase de actos de habla literarios, según sus modos, es útil salir de la construcción de la teoría de los dos textos y considerar el tema de las emociones en la literatura como expresado en las páginas de *Theories of Reading* de Littau (2006). En dos partes diferentes de este libro (Littau, 2006: 36-58 y 83-98) se subraya la importancia de las emociones en el acto de leer respectivamente, en la historia de la lectura literaria, el surgimiento de la moderna teoría de la literatura. Gracias a Littau, es posible identificar cómo cierto sesgo mentalista ha saboteado mucho del reconocimiento de la parte afectiva y fisiológica que sería oportuno tributar a las interacciones entre autor y texto o texto y lector. Regresando a Hillis Miller, cabe destacar que los aspectos emocionales no están excluidos del análisis aquí considerado, aunque una parte del mismo sesgo se expresa en un estudio de estos aspectos mantenido en formas implícitas. Sin embargo, las expresiones de emociones o la construcción de situaciones de la trama con el objetivo de suscitar emociones en un receptor, constituye un importante acto de habla que se cumple a través del texto o alrededor de ello.

La formulación de una cuarta clase de acto de habla en cuanto acción de transmisión de sensaciones físicas es explicada por Hillis Miller, antes de su primer análisis, en la parte de *Speech Acts in Literature* en la que aún intenta justificar la manera en que la literatura contiene esta forma de expresiones. La diferencia principal con la modalidad anterior es que aquí la expresión de sensaciones —dolor, amor u otras— no tiene un objetivo específico para el emisor como la provocación de una reacción específica. Lo único que intenta conseguir este grupo de emociones es la aceptación o, en el mejor de los casos, una especie de consciencia de que el sujeto está viviendo una realidad —tal vez ficcional— que se materializa en percepciones corporales.

Para terminar, es curioso notar cómo una de las más sutiles y delicadas formas de expresar un acto de habla literario —y de analizarlo— es la única que encuentra un espacio específico entre los capítulos del análisis de Hillis Miller: los gestos físicos que transmiten contenidos relacionales a través de elementos no verbales. El segundo

capítulo de *Literature as Conduct* explora la manera en que las decisiones de la protagonista de *The Portrait of a Lady*, Archer, son acompañadas por diferentes besos a varios personajes de la novela, a los que es necesario dar valores diferentes, pero que siempre expresan un acto de habla —una promesa, una declaración de intenciones, un compromiso a mantener una conducta aclarada en el contexto—. La brillante explicación de Hillis Miller, en este caso, completa la cohesión faltante entre el elemento no verbal y el significado que puede cobrar en la obra de James, pero mantiene, gracias a las indicaciones hechas por De Man, un constante reconocimiento de los límites del acto cognitivo:

De Man afirmó que la aporía, o falta de convergencia, o posible incompatibilidad entre el lenguaje performativo y el cognitivo significa que se puede crear una afirmación constativa o cognitiva que sea capaz de ser comprobada por su validez referencial [...] y se puede expresar un discurso performativo que funcione para hacer algo con las palabras, pero nunca se puede saber con seguridad sólo lo que se ha hecho, y no se puede predecir con seguridad y verificabilidad sólo lo que la expresión performativa producirá. (Hillis Miller, 2005: 47)

Por esta razón, la división y sistematización a la que invita en la siguiente propuesta teórico-metodológica (que se encuentra resumida en la Tabla 1) debe considerarse limitada —y asumirse con cierta prudencia— por la indeterminación general del lenguaje y la imposibilidad de encajar su expansión en la literatura en los límites de definiciones perentorias e incontaminadas.

Un análisis de los *actos de habla literarios* en “Chet Baker piensa en su arte”

Para subrayar una breve muestra de los muchos actos de habla que pueden encontrarse en la literatura y de algunos caminos de profundización que dicho análisis puede iniciar o guiar, se observarán aquí algunos rasgos comunicativos de un cuento largo del escritor catalán Enrique Vila-Matas: “Chet Baker piensa en su arte”. Este texto, contenido en un volumen de relatos de extensión menor, en gran parte pertenecientes a su producción anterior, desafía constantemente al receptor con su doble naturaleza en cuanto ejemplo de especulación no-narrativa en el medio de una sutil secuencia de episodios narrativos. El proyecto —o la concesión consecuente a una propuesta de su editor— del autor material, Enrique Vila-Matas, separado momentáneamente aquí

de su función autorial, inserta el cuento como único inédito en un libro que contiene una colección de relatos que van de 1988 a 2010. En este lapso, publicó gran parte de su producción, incluyendo algunas de sus novelas más célebres como lo son *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005). La inclusión del cuento es entonces, por decisión o por aceptación, un acto comunicativo de la persona Vila-Matas, mientras no nos ha dado a saber si el acto explícitamente performativo de la contraportada sea obra del mismo

Tabla 1
 Hacia una clasificación de los *actos de habla literarios*

MODO DE EXPRESIÓN SEGÚN EL SUJETO EMISOR					
		Actos de habla del escritor al crear la obra	Actos de habla del narrador: cada afirmación del autor (en cuanto función)	Actos de habla de los personajes en el contexto de la narración	Actos de habla del lector que comprende, analiza, hace destacar, interpreta y formula juicios
MODOS DE EXPRESIÓN SEGÚN LA FORMULACIÓN	Actos de habla perlocutivos (actos explícitos que solicitan y obtienen una reacción en el receptor)	Invitación en el prefacio, en la introducción o en textos externos a la obra para considerar algún elemento del texto	Aforismos, consideraciones que el texto puede proponerse comprobar	Los personajes actúan sobre otros personajes: persuaden, ofenden, intimidan, etcétera.	El lector invita a otros miembros de la comunidad de otros lectores lo que —según él/ella— el texto puede provocar.
	Actos de habla en afirmaciones con valor performativo	Promesas del autor de abarcar un tema, comprobar algo, definir un género, crear un mundo	El texto crea un mundo, una expresión, inaugura, declara, bautiza un género, abre explícitamente una cuestión	Los personajes prometen, apuestan, emiten sentencias y se comprometen	El lector define oficialmente una posición sobre el texto, nombra, crea un antecedente interpretativo
	Actos de habla que solicitan emociones y reacciones físico-emotivas en el receptor	El autor, fuera del texto, invita —implícita o explícitamente— una reacción al receptor	El texto, el entramado, los acontecimientos, las afirmaciones, intentan una reacción emotiva	Los personajes conmueven, atemorizan, enamoran, etcétera, a otros personajes con sus palabras	El lector busca voluntariamente una emoción en el texto a través de una actividad proyectiva consciente o inconsciente
	Actos de habla en formas de gestos y acciones concretas	El autor publica, presencia en un espacio físico, censura, reclama o cede derechos	El texto censura, se interrumpe, oculta, pospone	Los personajes, en el mundo de la ficción, expresan actos comunicativos a través de acciones materiales	El lector lee materialmente el texto, comparte opiniones, lo difunde —físicamente—, publica

Fuente: elaboración propia

autor, acordado con él o totalmente ajeno a su voluntad. Ello se afirma porque “este volumen incluye un intenso y extenso relato inédito que, al tiempo que da título a la antología, propone un nuevo género, el de la ficción crítica” (Vila-Matas, 2011b: contraportada).

Para considerar más en detalle la construcción de la obra, cabe destacar que en ella la centralidad del elemento no-narrativo se expresa a través de la promesa que el estilo construye y que corresponde con el tema mismo presente en su finalidad de tipo ensayístico, lo cual pretende comprobar la creciente invasión de lo no narrativo en la literatura y en la vida misma. El tema es introducido en una peculiar forma “se-mipersonalizada”: Miro por la ventana y veo la vida inerte, y me parece que ese tipo de realidad bárbara y muda es especialmente percibida hoy por quienes [...] creen que en el mundo ya no existe la simplicidad inherente al orden narrativo” (Vila-Matas; 2011a: 250). A pesar de la enorme prioridad que el narrador quiere otorgar a las observaciones metaliterarias y filosóficas, las cuales ocupan los actos más explícitos y frecuentes de su prosa, la narrativa reivindica su presencia para que el cuento no se encierre en una identidad de ensayo. En “Chet Baker piensa en su arte”, la oposición entre narrativo y no narrativo necesita de la transformación de sus polos al mismo tiempo en tendencias, estilo, voluntad y personajes a partir de dos famosos textos. Para representar el estilo no narrativo, el complejo *Finnegans Wake* de James Joyce cobra vida, así como lo hace la antagónica contraparte narrativa de *La prometida de monsieur Hire* de George Simenon. Finnegans y el señor Hire se convierten entonces en las personificaciones de dos maneras de leer la realidad y su memoria escrita en la exposición literaria gracias a este acto inaugural de la lengua que se asemeja a un bautizo léxico y encuentra un paralelo con el análisis de la Declaración de Independencia Norteamericana de Derrida, retomada por Hillis Miller (2001: 112-128) para explicar la fuerza creadora de la palabra que el estilo analítico de los actos de habla puede sacar a la luz. Al mismo tiempo, para lo que tiene que ver con los dos estilos, se entrevé en el relato un tercer camino que aún no tiene nombre (¿o será la *ficción crítica* del título?), ni menos, por ahora, personificación. Aunque los contrastes entre las dos dimensiones condicionan todos los actos comunicativos del cuento, los dos extremos, en vez de negarse el uno al otro, procuran progresivamente encontrar un espacio de convivencia y en la página que constituye la mitad exacta del cuento se puede leer: “El caso es que veo a Finn hablando con Hire y creo que tarde o temprano, están condenados a entenderse” (Vila-Matas, 2011a: 295).

Como es típico de los textos de este autor, la referencia literaria juega un papel central, hasta convertirse en un desbordante mosaico de intertextualidad. Las especulaciones del protagonista se contextualizan en medio de su estancia en un cuarto de hotel lejos de casa, de la escucha de una serie de canciones en un aparato portátil, de pocos episodios que tienen lugar entre su habitación y el balcón, y de una serie de recuerdos de encuentros, así como de viajes. En términos de cantidad de palabras utilizadas, seguramente el espacio menor es aquel ocupado por el conjunto de acontecimientos que amenazan la que intenta ser la identidad atemporal del cuento, supuestamente no narrativa, que ocurre alrededor del flujo de sus pensamientos. El *ego* del autor —ahora en cuanto función— es tan inmaterial que se transfigura en la segunda mitad del relato en un pseudónimo, Stanley, y, en el uso de la tercera persona, una serie de observaciones sobre la doble, o tal vez triple naturaleza, en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson justifican la división. Sin embargo, Stanley es también el punto de encuentro, la personificación de la tercera vía entre Finn y Hire. Y, así como nace de una transfiguración, Stanley sigue en movimiento: ahí donde se permite declararse parecido a Finn en sus primeros momentos, se funde con Hire en una segunda fase y, finalmente, se separa del autor que, mientras comparte el cuarto con Stanley-Hire declara “Llamadme Finnegans” (Vila-Matas, 2011a: 341).

Alrededor de las construcciones conceptuales de este complejo relato, se registra aquí su fuerza ilocutiva en el flujo crítico-narrativo, el cual crea una densa realidad hecha por un complejo entramado de elaboraciones y aforismos nuevos con frecuentísimas citas y referencias de respaldo intertextual, provistos por escritores a los que otorga el papel de autoridades indiscutibles. Las definiciones, en algunos casos justificadas y en muchos más expresadas sin posibilidades de objeciones, son al final siempre tan perentorias como sentencias y crean la realidad del mundo humano, literario y extra-literario, de esta ficción crítica. Si, por un lado, en su dimensión narrativa, el papel del lector como receptor del cuento se mueve más en el contexto de la clásica *suspensión de la incredulidad*, según la formulación de Coleridge, que atraviesa la interpretación de la literatura desde su origen, por el otro, la interpretación de la esencia no narrativa del mundo contemporáneo solicita una aceptación o un rechazo (o algo intermedio) de la legitimidad de las sentencias del narrador. Aunque, en sus crecientes fragmentaciones de identidad, sus actos *declarativos* se vuelven cada vez más personales (entre un *yo* y un Stanley que se separan, unen y luego dialogan) e inseguros, sus lecturas de la realidad piden una consideración sobre la sinceridad de sus juramentos, y una más sobre la posible correcta lectura del mundo

humano, literario, relacional en el que se sitúan ambos ejes: el de la producción y el de la recepción del texto. El acto de habla del estilo parece demostrarse coherente con su tema, que es presentar la articulada naturaleza de las relaciones de lo narrativo y de lo no narrativo; sin embargo, la posibilidad de convencer sobre la validez de sus argumentos entra en el terreno peligroso de la interpretación del lector.

El relato de Vila-Matas se presenta entonces como un ejemplo particularmente articulado de los frecuentes intercambios que ocurren en el material literario y que involucran activamente todos los sujetos de la experiencia alrededor del texto. Si bien en su estructura no abunda las simples interacciones entre los personajes presentados en una narración de tipo más tradicional, el cuento es densamente poblado de nuevas figuras, más abstractas que una ficción clásica, las cuales surgen, se transfiguran, se funden y desaparecen. El significado de la existencia y de las interacciones entre ellas es central en las observaciones del cuento sobre la naturaleza de la realidad y de la literatura, el acto de habla más explícito y constante de todo el cuento. Si, por un lado, el clásico pacto ficcional entre lectores y texto perteneciente al *storytelling* es un terreno de sutiles interacciones entre emisor y receptor, por el otro un intento de superación de este mismo esquema narrativo saca a la luz esta misma interacción en un intercambio más libre de reglas, aunque más vinculado a intenciones y posibilidades de finalidades de formación y presentación de conceptos.

Consideraciones finales

En este trabajo se retomó la vieja, aunque no superada, controversia de la exclusión de lo literario de la pragmática de los actos de habla. En la primera parte, abordamos la versión canónica propuesta por Austin. Allí se ilustraron los presupuestos cardinales de la teoría y su particular concepción que sostiene la siguiente tesis: *el discurso de ficción es “parasitario” respecto al lenguaje natural*. Por consiguiente, no cabe la menor posibilidad de hablar de actos de habla en dicho discurso porque básicamente no se pueden evaluar bajo el mismo principio de sinceridad que sí aplicaría para los enunciados acerca de la realidad contingente. Ésta es una de las principales reticencias de Austin para extender su análisis al reino de lo literario.

En este sentido, como bien lo ha señalado Escandell (1996: 211), los enunciados de la obra literaria parecen no tener las mismas propiedades *ilocutivas* que sus correlatos en la comunicación “normal”. En este sentido, se considera que lo que hay son *imitaciones* o *representaciones* de los actos de habla, pero que la carencia de un

contexto contingente oculta parte de la fuerza ilocutiva del discurso literario, en comparación al posible análisis que le emergería de una interacción en condiciones normales (Ohmann, 1987a, 1987b). Sin embargo, contrario a lo que pensaban Austin y Searle, hemos procurado mostrar que, si bien es cierto que los textos literarios son una forma de *comunicación diferida*, no por ello dejan de ser una parte esencial del mundo del lenguaje. Además, es menester hacer hincapié en que los usuarios de la lengua no solamente actúan como individuos, sino que también actúan formando parte de una comunidad (la cual puede ser literaria también), una cultura y una ideología. Por ende, apoyándonos en los supuestos de Hillis Miller, hemos intentado hacer ver la comunicación literaria no como un “lenguaje parasitario” o “decolorado”, es decir, como una clase atípica de lenguaje como pensaba Austin, sino como una importante expansión del uso funcional del lenguaje. Como hemos descrito anteriormente, para Hillis Miller una de las características compartidas de lenguaje natural con el literario es que ambos constituyen un campo de prueba, o laboratorio, de construcciones de ideas y palabras en donde muchas expresiones (y actos de habla) del campo literario terminan siendo parte del acervo cultural de hablantes de diferentes comunidades. Además, las expresiones de personajes o narradores implican promesas, declaraciones, disculpas, negaciones, actos de testimonio, mentiras, decisiones públicamente atestiguadas, entre otras. Pensemos, por ejemplo, en los títulos de algunas obras encumbradas de la historia de la literatura o de obras cinematográficas como *Un perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, en donde el título constituye un acto de habla (una promesa, en este caso insincera) para el lector o espectador.

En síntesis, es necesario subrayar que reconocer los *actos de habla en la literatura* no es simplemente definir la voluntad del autor o su mensaje oculto, sino apuntar el dedo sobre los fenómenos creativos del texto y, tentativamente, imaginar posibles significados interpretativos para ciertas declaraciones. Una parte de las intenciones de este ensayo ha sido, entonces, defender la validez de un gran abanico de posibilidades de ver el texto, ya que —como decía Hillis Miller (2001) muchos años antes de reelaborar la teoría de Austin a manera de metodología analítica— “la lectura no puede ser nada más que aberrante [en su significado estricto, o sea que se aparta de un estándar aceptado] a causa de la fatalidad del lenguaje” (157; también Littau, 2006: 116), o en palabras más claras aún, hay que reconocer la “imposibilidad de un cierre interpretativo” (Littau, 2006: 119). Por consiguiente, resulta no sólo pertinente para quienes se dedican a la pragmática adentrarse en el estudio de los *actos de habla* como herramienta de análisis literario, sino que es una tarea necesaria puesto que permite

al investigador centrar su atención en el análisis del texto literario de una manera más dinámica, considerando los procesos de interacción comunicativa que en él se dan.

Referencias bibliográficas

- AUSTIN, John L. (1962). *How to Do Things with Words*. Harvard University Press.
- AUSTIN, John L. (1971 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Paidós.
- CARNAP, Rudolf. (1942). *Introduction to Semantics*. Harvard University Press.
- CUCHUMBÉ HOLGUÍN, Nelson Jair; LASSO SÁNCHEZ, María Angélica. (2014). “El discurso de la ficción en la teoría de los actos de habla: un acercamiento desde John Searle”. *Discusiones Filosóficas*, 15(24), 181-199.
- ESCANDELL, María Victoria. (1996). *Introducción a la pragmática*. Ariel
- ESCANDELL, María Victoria. (2014). *La comunicación. Lengua, cognición y sociedad*. Ediciones Akal.
- GENETTE, Gérard. (1989). “Le statut pragmatique de la fiction narrative”. *Poétique*, 78, 237-249.
- GRICE, H. Paul. (1975). “Lógica y conversación”. En Luis Valdés (Ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje* (pp. 511-530). Tecnos.
- HILLIS MILLER, Joseph. (2001). *Speech Acts in Literature*. Stanford University Press.
- HILLIS MILLER, Joseph. (2005). *Literature as Conduct*. Fordham University Press.
- ISER, Wolfgang. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press.
- ISER, Wolfgang. (1979). “La fiction en effet”. *Poétique*, 39, 275-298.
- ISER, Wolfgang. (2006). *How to do Theory*. Blackwell.
- KNAPP, Steven; MICHAELS, Walter Benn. (1982). “Against Theory”. *Critical Inquiry*, 8(4), 723-742.
- LITTAU, Karin. (2006). *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*. Polity Press.

- MORRIS, Charles. (1938). *Foundations of the Theory of Signs*. The University of Chicago Press.
- OHMANN, Richard. (1987a [1971]). "Los actos de habla y la definición de la literatura". En José Mayoral (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 11-34). Arco Libros.
- OHMANN, Richard. (1987b [1972]). "El habla, la literatura, y el espacio que media entre ambas". En José Mayoral (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 35-57). Arco Libros.
- PORTOLÉS, José. (2004). *Pragmática para hispanistas*. Síntesis.
- RABOSI, Eduardo. (1999). "Actos de habla". En Marcelo Dascal (Ed.), *Filosofía del lenguaje II. Pragmática* (pp. 53-73) Trotta.
- SEARLE, John R. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press.
- SEARLE, John R. (1975). "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, 6(2), 319-332. <https://doi.org/10.2307/468422>
- SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Harvard University Press.
- TOMASINI, Alejandro. (2012 [2004]). *Filosofía analítica: un panorama*. Plaza y Valdés.
- TURNER, Mark. (1996). *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. Oxford University Press.
- VAN DIJK, Teun A. (1987 [1977]). "La pragmática de la comunicación literaria". En José Mayoral (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 171-194). Arco Libros.
- VILA-MATAS, Enrique. (2011a). "Chet Baker piensa en su arte". En *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos* (pp. 250-346). Random House Mondadori.
- VILA-MATAS, Enrique. (2011b). *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Random House Mondadori.
- VITAL, Alberto (Comp.). (2014). *Manual de pragmática de la comunicación literaria*. Universidad Nacional Autónoma de México.