

Obra literaria y lenguaje ordinario, dos caras de una misma moneda

LUIS ARMANDO BUITRAGO OSORIO¹

Artículo recibido el 27 de marzo de 2019,
aprobado para su publicación el 31 de julio de 2019

Resumen

El presente artículo pretende hacer un repaso por las principales teorías de la pragmática lingüística, así como exponer algunas de las posturas más relevantes en cuanto a crítica y teoría literaria, con el fin de tener herramientas con las cuales mostrar que es posible hacer un análisis pragmático en el campo de la obra literaria, de manera tal que preconceptos que ya se tenían por establecidos acerca de las diferencias entre el lenguaje ordinario (el que se usa cada día) y el literario son solo aparentes y basados en el uso que se da al lenguaje en situaciones distintas.

Se quiere así interlocutar con diversos autores de ambos campos, pragmática y literatura, para construir un camino que pueda servir, a modo de ilustración, para mostrar una nueva perspectiva que parece ahora olvidada, el de la pragmaliteratura, su relevancia y su desarrollo serán vitales para abordar el análisis literario desde un punto de vista más comunicativo.

Palabras clave: Pragmática; Literatura; Lenguaje ordinario; Lenguaje literario; Lingüística; Acto de habla; Máxima conversacional.

1. Introducción

La pragmática es una disciplina relativamente nueva que se centra en estudiar lo que sus hermanas, la semántica y la semiótica parecen dejar al campo de la obiedad. La pragmática es la encargada de estudiar el uso que las personas dan al lenguaje en un contexto específico. En otras palabras, la pragmática estudia el *cómo* se usa el lenguaje y *con qué* fin se usa.

El hecho de que usemos el lenguaje para diferentes cosas parece ahora algo que se da por sentado, parte de la realidad; pero en la primera mitad del siglo pasado, esta idea surgió como algo revolucionario, y creció con una fuerza que puede definirse como transformadora. Renovadora para la filosofía del momento, que estaba centrada en el análisis lógico del lenguaje, y empeñada en mostrar que el lenguaje solo podía funcionar de una forma completamente

1 Licenciado en Lenguas Modernas de la Universidad de Caldas. Magister en filosofía de la Universidad de Caldas. Adscrito, en calidad de Docente, al Departamento de lingüística y literatura de la Universidad de Caldas. Correo electrónico: labtago@gmail.com

logicista; y para la lingüística que se ve tremendamente influenciada por el trabajo de Saussure sobre la diferenciación entre lenguaje, lengua y habla, y sobre los niveles internos y externos de la lengua.

Grosso modo, el trabajo de Russell en su obra *On denoting* (1905) se centró en mostrar que todas las partes de una oración (artículo, sujeto, verbo, adverbio etcétera) trabajaban como átomos en conjunto para construir un enunciado con sentido, pero que dicho enunciado podía ser verdadero o falso.

Considérese ahora la proposición “todos los hombres son mortales”. Esta proposición es realmente hipotética y dice que si algo es un hombre, es mortal. Es decir, expresa que si x es un hombre, x es mortal, sea x lo que sea. Así, sustituyendo “ x es humano” por “ x es un hombre”, encontramos: “Todos los hombres son mortales” significa “‘si x es humano, x es mortal’ es siempre verdadero” (Russell, 1905, p. 481).

Y su argumentación está fuertemente basada en la lógica simbólica y en la matemática por una razón muy clara, la filosofía en ese momento trataba de superar el lenguaje metafísico por medio del uso de la lógica y del análisis lógico de la estructura interna del lenguaje, el funcionamiento gramatical.

Sin embargo, esta teoría advertía una gran dificultad dado su empeño en dividir los enunciados en verdaderos o falsos, y dicho problema saltó a la vista con el ahora clásico ejemplo “el actual rey de Francia es calvo” analizada por el mismo Russell, para demostrar la falsedad de los enunciados, dado que, al no existir un actual rey de Francia, el enunciado era falso. “Si el objeto no existe, o si no es único, entonces la oración entera no es ni carente de sentido ni verdadera, sino falsa.” (Russell, 1905, p. 7). La dificultad radicaba, como bien lo resaltó luego Strawson en su artículo *Sobre el referir* (1950), en que, si bien la oración puede parecer falsa, depende de un factor muy importante, el contexto.

Si alguien del siglo XV la dijo, o la escribió, entonces se refería a una persona en específico, diferente de alguien que la hubiera dicho o escrito un siglo antes, y su veracidad o falsedad residían exclusivamente en la comprobación de si dicho rey era o no calvo. Por lo que, si es dicha ahora o en algún punto después de la revolución francesa, al carecer de referente (no hay un actual rey de Francia) entonces “la frase falla en referir, por lo que no es ni verdadera ni falsa, sino carente de sentido” (Strawson, 1950, p. 63).

Estos pasos de la filosofía mostraron cómo el lenguaje tenía también, o hacía uso de, necesidades contextuales. En la pragmática y en nuestras vidas, el contexto juega un papel decisivo frente al cómo nos comunicamos con los demás, nuestro registro puede variar de un contexto a otro, una reunión de trabajo, una cita amorosa, una charla con amigos o una rendición de cuentas, cada una de estas situaciones nos exige una clase de forma de hablar determinada.

A estas diferentes formas de hablar ya se las había tenido en cuenta antes, en el momento en que Wittgenstein, el segundo Wittgenstein, en sus *Investigaciones Filosóficas* reafirmó el concepto de juegos de lenguaje. Básicamente la idea de Wittgenstein sobre juegos de lenguaje, parte de todo el análisis que hace en sus *Investigaciones Filosóficas* en torno al poder que

tienen los diferentes usos de una oración y el poder variable de su contenido proposicional. A este respecto afirma que:

Frege compara el concepto con un área y dice: un área delimitada sin claridad no podría en absoluto llamarse un área. Esto probablemente quiere decir que no podríamos hacer nada con ella. —Pero, ¿carece de sentido decir: < ¡Detente aquí aproximadamente!>? Imagínate que yo estuviera con otro en una plaza y dijese eso. Mientras lo hago ni siquiera trazo un límite, sino que quizás hago con la mano un movimiento ostensivo —como si le mostrase un determinado punto. Y justamente así es como se explica qué es un juego. Se dan ejemplos y se quiere que sean entendidos en un cierto sentido. —Pero con esta expresión no quiero decir: él debe ahora ver en estos ejemplos la cosa común que yo —por alguna razón— no pude expresar. Sino: él debe ahora emplear estos ejemplos de determinada manera. La ejemplificación no es aquí un medio indirecto de explicación —a falta de uno mejor. Pues también cualquier explicación general puede ser malentendida. Así jugamos precisamente el juego (me refiero al juego de lenguaje con la palabra <juego> (Wittgenstein, 1953, p. 71).

Muchos filósofos aún ahora tienen problemas con la filosofía de Wittgenstein, en parte porque la filosofía es muy crítica consigo misma en pro de un rigor en el conocimiento, en parte porque muchos filósofos tienden a mirar con cierto recelo el estudio de la filosofía del lenguaje natural, al considerarlo como de poca importancia para la filosofía; hay que recordar que hasta la primera mitad del siglo XX se estudiaba el lenguaje de la lógica simbólica y su aplicación al lenguaje natural para volverlo uno enteramente lógico. El caso es que él mismo Wittgenstein fue tan riguroso consigo mismo que cambió radicalmente sus ideas con el paso de los años, concluyendo que su primera obra, *el Tractatus*, no era la más acertada. Razón por la que se habla de un primer y segundo Wittgenstein.

[...] entonces me pareció de repente que debía publicar juntos esos viejos pensamientos y los nuevos, que éstos sólo podían recibir su correcta iluminación con el contraste y en el trasfondo de mi viejo modo de pensar. Pues, desde que hace dieciséis años comencé a ocuparme de nuevo de filosofía, hube de reconocer graves errores en lo que había suscrito en ese primer libro (Wittgenstein, 1953, p. 6).

El rectificarse ayudó a Wittgenstein a ver el potencial oculto que tienen las palabras en el discurso ordinario; como él bien lo propone, actuamos bajo diferentes reglas contextuales, sabemos qué hacer y qué no hacer en determinados sitios, y de igual manera sabemos cómo hablar y cómo no hablar en ciertos lugares, qué palabras escoger y cuáles evadir. En ese sentido, encasillar los diferentes usos del lenguaje, los diferentes juegos de lenguaje, se vuelve una labor completamente diferente a la que se tenía pensada por Russell en su atomismo lógico, como bien lo expuso Strawson con su ejemplo del rey de Francia.

Sin embargo, el concepto de juegos de lenguaje, quizá por los mismos impedimentos mencionados anteriormente, no fue muy bien acogido dentro de la tradición filosófica. Hay que entender que la idea de juego de lenguaje, como Wittgenstein lo propuso, hace referencia a que cuando usamos el lenguaje, hacemos parte de un evento regido por reglas, como el póker,

donde nos podemos desenvolver usando el “set de cartas”, solo que en este caso, el “set” de cartas al que Wittgenstein se refiere es el conjunto ilimitado de palabras que tenemos a nuestra disposición para jugar, el cómo lo usemos y para qué, muestra la capacidad del lenguaje para moldear la realidad del mundo. Decir: “Páseme la mantequilla” y decir “¿podrías ser tan amable de pasarme la mantequilla?” no solo dicen mucho de la clase de persona que habla, sino que depende del contexto, la entonación y la forma en que se diga. Este parece ser un buen punto para introducir el rol que estos elementos tienen en la pragmática.

Así, el papel del contexto no pasó desapercibido para los filósofos que leyeron estos trabajos y, en 1955, John Austin participa en una serie de conferencias bajo el marco de las lecturas del pragmatista William James en la Universidad de Harvard, conferencias que giraron en torno al estudio del lenguaje en el contexto y, en específico, a algo que hoy se conoce como acto de habla y que Austin agrupó en el concepto de acto ilocutivo. Estas conferencias fueron publicadas en 1962 bajo el título de *Cómo hacer cosas con palabras* y cambiaron el panorama de la lingüística del momento, pues introdujeron la pragmática y el estudio del lenguaje ordinario a las tareas de la misma; la pragmática se establecía como disciplina formal mostrando que nuestras preferencias lingüísticas, lo que decimos, tienen un papel decisivo en el desarrollo de una situación cualquiera de la vida cotidiana, que podemos, sin duda, hacer cosas con palabras, como se evidencia a continuación.

2. El desarrollo de la pragmática lingüística

2.1. Austin y la comunicación formal

Austin advierte que cuando hablamos y somos partícipes de una conversación, realizamos en simultáneo tres acciones en las que toda emisión puede ser divisible; un acto de habla locutivo, un acto de habla ilocutivo y un acto de habla perlocutivo.

El acto de habla locutivo es la simple preferencia de sonidos a través de nuestro aparato fonador, una de las características que nos define es el poseer y hacer uso de la capacidad del habla.

Llamo al acto de <decir algo>, en esta acepción plena y normal, realizar un acto locucionario (locutionary act) y denomino al estudio de las expresiones, en esa medida y en esos respectos, estudio de las locuciones, o de las unidades completas del discurso (Austin, 1982, Conferencia VIII, p. 62).

Este acto de habla tiene a su vez dos subcategorías, el acto fático y el acto rético. El fático se define como la producción de una serie de sonidos pertenecientes a una lengua determinada. El rético se encuentra si la producción de esos sonidos de esa lengua, tienen en realidad sentido en esa lengua.

El acto <fático> consiste en la emisión de ciertos términos o palabras, es decir, ruidos de ciertos tipos, considerados como pertenecientes a un vocabulario, y

en cuanto pertenecen a él, y como adecuados a cierta gramática, y en cuanto se adecuan a ella. El acto <rético> consiste en realizar el acto de usar esos términos con un cierto sentido y referencia, más o menos definidos (Austin, 1982. Conferencia VIII, p. 62).

El acto de habla ilocutivo es quizá el más controversial de los tres elementos, pero por ahora puede ser definido como la intención con la que cargamos nuestro mensaje, de manera que lo que decimos y lo que se quiere decir son realmente cosas distintas. “Esto es, llevar a cabo un acto al decir algo, como cosa diferente de realizar el acto de decir algo” (Austin, 1962, p. 5).

Aquí de nuevo, hay que hacer alusión al concepto de juegos de lenguaje de Wittgenstein dada la multiplicidad de sentidos que una sola emisión pueda tener, sin ayuda del contexto para entenderse; en otras palabras, el acto de habla ilocutivo, la intención del hablante impresa en el mensaje, pone a prueba las habilidades comunicativas del oyente para entender lo que el hablante quiso decir.

La dificultad radica más bien en el número de sentidos distintos de una expresión tan vaga como <de qué manera estamos –usando– la locución>. Es por ello que, para estar en este juego del lenguaje, se debe jugar con las herramientas a disposición tales como el contexto, el acto fático (la entonación de la emisión, por ejemplo) y el rético. Por último, existe un acto de habla perlocutivo, que autoriza a los escuchas a tomar el papel de intérpretes, y a asumir determinada posición frente a lo que acaban de escuchar por parte del hablante, esa reacción que el mensaje produzca en ellos es el acto perlocutivo. A menudo, e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio, o de quien emite la expresión, o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos [...]. Llamaremos a la realización de un acto de este tipo la realización de un acto perlocucionario o perlocución (Austin, 1982, p. 66).

Queda claro entonces que todo enunciado que se produzca en un contexto específico tendrá estos tres actos en simultáneo, será una preferencia en un idioma (acto locutivo) cargado de una intención por parte del hablante (acto ilocutivo) y que planea producir una reacción en el escucha o en el auditorio (acto perlocutivo). El trabajo de Austin se centró en clasificar las maneras como los actos de habla deben ser realizados, su investigación formalizó las vías en que los hablantes de una lengua se expresan para alcanzar un fin (prometer, amenazar, perdonar, romper, entre otros actos de habla; cada uno tiene una manera de hacerse definida).

Como se mencionó anteriormente, Austin definió las características que deben existir para que un acto de habla sea un acto “afortunado” tal y como él lo llamó “Tratemos primero de enunciar esquemáticamente —y no pretendo atribuir carácter definitivo a este esquema— alguna de las cosas que son necesarias para el funcionamiento <afortunado> o sin obstáculo, de un realizativo” (Austin, 1982, p. 11). Por acto realizativo debe entenderse un acto de habla que tiene la capacidad de realizar cosas en nuestro diario vivir, son el ejemplo más claro de que podemos hacer en verdad cosas con palabras. Dichas características son:

A1) Tiene que haber un procedimiento convencional aceptado, que posea cierto efecto convencional; dicho procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias. Además, A2) en un caso dado, las personas y circunstancias particulares deben ser las apropiadas para recurrir al procedimiento particular que se emplea, B1) el procedimiento debe llevarse a cabo por todos los participantes en forma correcta, y B2) en todos sus pasos, G1) en aquellos casos en que, como sucede a menudo, el procedimiento requiere que quienes lo usan tengan ciertos pensamientos o sentimientos, o está dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente de algún participante, entonces quien participa en él y recurre así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, o los participantes deben estar animados por el propósito de conducirse de la manera adecuada¹, y, además, G2) los participantes tienen que comportarse efectivamente así en su oportunidad (Austin, 1962, p. 54).

De esta forma, los procedimientos sociales requieren de una precisa intervención en cuanto a nuestro proceder, y dichos procedimientos deben ser así para que sean aceptados por quienes asisten o son partícipes; para ejemplificar, el que alguien en una ceremonia diga: “Bautizo este barco con el nombre de Lolita”, representa una situación contextual en la que asumimos que quien la dice tiene: A1) lo hace correctamente (generalmente los barcos se bautizan estrellándoles una botella de champaña); A2) es la persona correcta para hacerlo y tiene el reconocimiento de los demás de dicha autoridad; B1) todos están aceptando que dicho barco está siendo bautizado con tal nombre por la persona indicada y guardan silencio mientras las palabras son pronunciadas por él; B2) que quien lo realiza está cumpliendo con el procedimiento adecuado para hacerlo, es decir, lo hace correctamente, no estrelló la botella antes de decir las palabras; G1) que la persona autorizada (el alcalde por ejemplo) tiene la actitud comportamental que la situación amerita y no está, por ejemplo, ebrio; y G2) todos saben su papel en dicha ceremonia, cuando aplaudir y celebrar y cuando guardar silencio.

Así pasa en las celebraciones religiosas, los eventos sociales familiares, los eventos políticos, las participaciones en debates, etcétera. En caso de no cumplir con estas reglas, entonces será territorio de lo que Austin llamó Infortunios, violaciones a las reglas comportamentales, que tienen diferentes penalizaciones.

Un desacierto, como lo afirma Austin (1962) es una falla en el procedimiento ya establecido para que los actos de habla sean afortunados, dicho desacierto producirá un acto nulo que puede ser de la forma A o B, las malas apelaciones (forma A) se producen por la falta de los siguientes elementos: A,1: debe existir un procedimiento convencional que tenga un cierto efecto convencional y ese procedimiento debe incluir la emisión de ciertas palabras por parte de determinadas personas en determinadas circunstancias, y además; A,2: las personas y circunstancias particulares del caso deben ser las apropiadas para la invocación del procedimiento particular al que se apela. Si, por el contrario, el acto nulo se produce por malas apelaciones (forma B) debe ser porque no se siguió el procedimiento como se muestra en: B,1: el procedimiento debe ser ejecutado por todos los participantes y B,2: completamente.

Pero los infortunios también pueden darse por abusos al procedimiento, cuando no se realiza el procedimiento como es debido por parte de la audiencia o quien la realiza; se llama acto hueco a los abusos de procedimiento de la clase Γ , tal y como se muestra, dichos actos huecos se producen si no se cumple: $\Gamma,1$: cuando el procedimiento está pensado para ser usado por personas que tienen ciertos pensamientos o sentimientos, o para la inauguración de cierta conducta subsiguiente por parte de cualquier participante, entonces una persona «en» y por ello invoca «el» procedimiento, debe tener esos pensamientos o sentimientos y los participantes deben tener la intención de conducirse de ese modo y, además $\Gamma,2$: deben efectivamente conducirse de ese modo en lo sucesivo.

Dada por sentada esta descripción, de cómo deben realizarse los procedimientos sociales que se desarrollan en la vida cotidiana, hay que mencionar también una de las afirmaciones de Austin que es fundamento teórico de este trabajo, su posición referente a la literatura. Para Austin:

[...] <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 (1982, p. 196).

Dentro de estos usos parasitarios del lenguaje cabe todo enunciado en donde el hablante suspenda todo efecto perlocutivo en el mensaje, y, como es clara la situación atemporal de la literatura (una obra literaria puede ser leída en cualquier época de la historia) Austin piensa que el acto perlocutivo queda suspendido, los efectos en quien reciba el mensaje o no son claros, o no existen.

Un trabajo fundamental en la pragmática literaria, entonces, tendrá que encontrar una definición de literatura que se apoye en la pragmática lingüística, pues el aporte de Austin con los actos de habla es fundamental para hacer un estudio literario desde la pragmática lingüística, ya que actos de habla locutivo, ilocutivo y perlocutivo son también factores identificables desde el punto de vista literario. Así que primero habrá que encontrar una postura diferente a la de Austin respecto a la literatura.

La publicación de *Cómo hacer cosas con palabras* se hace de manera póstuma, Austin fallece a los 49 años y con él, se pierde también la oportunidad de profundizarse más en su teoría, pues aún quedaba mucho por hacer en cuanto al alcance y las formas de los actos de habla ilocutivos. Por suerte, John Searle continúa con ésta teoría ampliando el horizonte de la misma hasta el punto de lo no verbal, y dota de estructura y condiciones de satisfacción a la fuerza ilocutiva del mensaje. Searle tiene una opinión similar a la de Austin respecto a la literatura.

2.2. John Searle y la fuerza ilocutiva

La noción de acto de habla también será vital para el estudio de Searle, para quien no solo las palabras sino también las acciones tienen un entramado ilocutivo para el intérprete. Sin embargo, Searle lleva más a fondo el estudio de los actos ilocutivos planteado por Austin, cuyos términos también serán útiles para el propósito del presente escrito.

Para Searle un acto ilocutivo está cargado de una intención, por supuesto, pero dicha intención va directamente ligada a la forma lingüística. Es decir, el acto de habla de un mandato está ligado a la forma lingüística del imperativo, con esto Searle quiere diferenciar la fuerza ilocutiva del contenido proposicional, “[...] una proposición no es un acto, aunque el acto de expresar una proposición sea una parte de la realización de ciertos actos ilocucionarios” (Searle, 1992, p. 24). Es decir, la proposición por sí misma no carga una fuerza ilocutiva, como sí lo hace la proferencia de la misma en un contexto determinado. Además, al igual que Austin, Searle reconoce que existen reglas para los actos ilocucionarios, “[...] realizar un acto ilocucionario es tomar parte de una forma de conducta gobernada por reglas” (Searle, 1992, p. 32) y que el significado del acto de habla ilocutivo está sujeto a una serie de reglas de orden convencional y social, que no basta con la mera intención para esperar que los demás entiendan el mensaje, si no que dicho mensaje debe cumplir con una serie de condiciones a las que llamó condiciones de satisfacción de los actos ilocutivos:

- i) Condiciones de contenido proposicional: Las características significativas de la proposición empleada para llevar a cabo el acto de habla. Para dar las gracias, el contenido proposicional debe referirse a un acto pasado hecho por el oyente.
- ii) Condiciones preparatorias: las que deben darse para que tenga sentido el realizar el acto ilocutivo. Al ordenar a alguien que preste atención se debe tener cierto tipo de autoridad sobre esa persona, y además es necesario que no estuviera prestando atención antes.
- iii) Condiciones de sinceridad: se refieren al estado psicológico del hablante, expresan lo que el hablante siente o debe sentir al realizar el acto ilocutivo. Independientemente de si el acto es sincero o insincero, es decir, de si el hablante tiene o no el estado psicológico expresado.
- iv) Condiciones esenciales: Se refiere a la realización del acto que se pretendía llevar a cabo, es decir, cuidan de que dicha emisión se haga correctamente (Searle, 1965, p. 384).

Para Searle es importante que estas condiciones se cumplan de manera implícita: lo que decimos, y lo que queremos decir pueden ser cosas muy distintas, si para efectos de recibir más aire en un cuarto con ventanas cerradas decimos a alguien cerca de una “hace calor, ¿no?” nótese que en ningún momento estamos realmente consultando al escucha por su opinión sobre la temperatura, y aunque puede compartirla, se verá persuadido a abrir la ventaba gracias al efecto perlocutivo, y que en efecto ha recibido y entendido el mensaje ilocutivo de la proposición, basta decir que depende del contexto si el acto ilocutivo genera el acto perlocutivo en el escucha, de si logró su intención, ya sea persuadir, o intimidar o engañar o enorgullecer a la otra persona con lo que dice.

Igual que para Austin, para Searle el discurso literario carece de fuerza ilocutiva; el actor de las narraciones ficticias “hace como si” estuviese hablando. No reconoce en la literatura ningún rasgo particular, sino que es un tipo de discurso más.

[...] no hay ningún rasgo o conjunto de rasgos que todas las obras de literatura tengan en común y que podrían constituir las condiciones necesarias y suficientes para ser una obra de literatura. La literatura, para usar la terminología de Wittgenstein, es una noción de apariencia familiar [...] es el nombre de un conjunto de actitudes que tomamos hacia una porción del discurso, no el nombre de una propiedad interna de aquella porción del discurso. [...]. Lo literario es un continuo con lo no-literario. No solamente falta un límite distintivo, sino que casi no hay límites (Searle, 1984, p. 25).

Aunque no asimila ficción y literatura, Searle analiza el concepto de ficción. La ficción es un uso no serio del lenguaje que plantea la cuestión de que, con las mismas palabras y el mismo tipo de discurso de que se sirve el discurso ordinario, no parece que realice los mismos actos ilocutivos.

Fingir es un verbo intencional: esto es, es uno de esos verbos que contienen dentro de sí el concepto de intención [...] el criterio identificador de si un texto es una obra de ficción debe necesariamente residir en las intenciones ilocutivas del autor. No hay propiedad textual, sintáctica o semántica que identifique un texto como obra de ficción (Searle, 1979, p. 9).

También está dentro de las ambiciones de este trabajo el debatir estas posturas y demostrar lo contrario con la ayuda de las mismas teorías pragmáticas; la cuestión del rol de la ficción en la obra literaria se tratará con mucha más precisión en el capítulo siguiente, al igual que el estatus ficcional de los actos de habla literarios y su relación con los actos de habla del discurso ordinario. De nuevo, llegar a un consenso requerirá una posición mucho más cómoda, posición que brindará una definición de literatura desde la teoría de los actos de habla de John Austin.

Queda claro entonces que, para Searle, hace falta más que solo la intención en un mensaje para que la misma se imprima y actúe en el otro de manera efectiva; se requiere una serie de factores dados de manera precisa para que la intención sea interpretada de manera correcta. Pero hacía falta más que sólo sinceridad y autoridad por parte de los hablantes para que los actos de habla se dieran de forma satisfactoria.

Este vacío fue llenado por otra teoría que servirá para el análisis del funcionamiento del lenguaje literario y ordinario: la obra de Grice *Lógica y conversación* (1975); en donde se rescatan la teoría del principio de cooperación y las máximas conversacionales, cuatro principios que ayudan a regular el intercambio de información durante una conversación.

2.3. Grice y las máximas conversacionales

Grice fue el primero en proponer un principio de cooperación, distinto a la noción de condiciones de satisfacción que defiende Searle. Mientras que el primero se ocupa más de regular el intercambio comunicativo, el segundo fija unas normas que tanto contexto como emisión deben seguir en pro de hacer un verdadero intercambio comunicativo lleno de intención. A saber, el principio de cooperación, “[...] haga de su contribución la requerida en el momento justo del intercambio comunicativo en el cual se encuentra participando” (Grice, 1975, p.

43). Traza una línea que es opcional seguir, más que una serie de reglas o instrucciones que obedecer (máximas conversacionales).

La máxima de cantidad. Tiene por objetivo el restringir la cantidad de información que se profiere en el intercambio comunicativo a través de dos directivas.

- ✓ Que su contribución contenga tanta información como se requiere.
- ✓ Que su contribución no contenga más información de la que se requiere

La máxima de cualidad (de veracidad). Esta nos invita hablar solamente de lo que estemos seguros por medio de dos reglas:

- ✓ No afirme lo que crea falso.
- ✓ No afirme nada de lo que no tenga pruebas suficientes.

La máxima de relación (de relevancia): Que lo que hable oportunamente sea relevante.

La máxima de modo (modalidad, fundamentalmente intenta ser claro):

- ✓ Evite expresarse oscuramente.
- ✓ Evite ser ambiguo.
- ✓ Sea breve.
- ✓ Sea ordenado.

Las máximas también son propensas entonces de ser desobedecidas (violadas en términos de Grice) las violaciones de las máximas dan origen a lo que Grice llama implicaturas que son:

- i) Violación encubierta.
- ii) Supresión abierta.
- iii) Conflicto o colisión.
- iv) Violación abierta.

A veces incumplimos una máxima por no conocerla (i) o negarnos a seguir una máxima; por ejemplo, al no querer participar en la conversación como se requiere (ii) donde entonces también se incumple el principio de cooperación. Podemos también, como hablantes, vernos forzados a elegir seguir una máxima y romper otra a conciencia (iii), cuando por ejemplo no podemos seguir hablando de un caso por no tener las pruebas suficientes de su veracidad. Y por último (iv) donde burlamos como hablantes una máxima, y lo hacemos a propósito, aquí la reacción más común de los hablantes es intentar reconciliar el principio de cooperación pensando que queríamos decir alguna otra cosa.

Para muchos el concepto más problemático dentro de las máximas es la máxima de cantidad. Grice admite que no es malo brindar mucha información en pro de un contexto situacional más rico, pero es necesario medir la misma para no perder el objetivo de la conversación, o perder al interlocutor en algún punto. Ésta también es de especial importancia dentro de la relación que guarda frente al estudio literario, y es que llegar a un punto donde uno clasifique la cantidad de información como demasiada es algo totalmente subjetivo, y muchas veces entra en conflicto con la máxima de relevancia (sea relevante), para cuyo fin uno puede en realidad dar una cantidad de detalles desconocidos pero suficientes.

Basta detenerse a pensar un momento para hacer evidente el vínculo que existe entre estas máximas conversacionales y el acto de escribir, ya que dicho proceso sigue unas reglas similares. En el espectro amplio en el entendimiento de la relación entre pragmática y literatura, las máximas de Grice van a jugar un papel fundamental, al parecer, la línea argumentativa de un libro al igual que la trama, se valen de una versión adaptada de las máximas de Grice, y el autor puede valerse de las implicaturas para dar a entender su intención con el escrito; hacer uso por ejemplo de la repetición en una novela o en un poema, tiene una finalidad que alcanza por medio de la violación de la máxima de *cantidad* y de *modo*.

Las máximas conversacionales forman entonces un pilar en el estudio de la pragmática, dado que con estas pautas el trabajo de análisis del discurso se hace más claro y fácil de realizar, ya que crea un esquema de clasificación que es vital para entender cómo se desarrolla el proceso comunicativo, cómo realizarlo de la manera más amena y cómo no caer en sus implicaturas.

La idea es entonces que estas teorías del estudio pragmático sirvan para analizar también el discurso literario para tratar de brindar una perspectiva nueva a la obra literaria, y para esto, habrá primero que definir los parámetros que se tendrán en cuenta dentro del concepto de literatura como tal.

3. Aspectos cruciales de la obra literaria: hacia la pragmaliteratura

3.1. La comunicación literaria

Será conveniente primero aclarar la pregunta: ¿Qué es una obra literaria? Que tampoco es una pregunta nueva, ya que a pesar de no tener el concepto “literatura” como tal, puede decirse que una de las primeras definiciones del término viene desde Aristóteles en su poética, quien definió la tragedia como:

Una imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones (Aristóteles, 335 a. c.).

La tragedia era el género de escritura por excelencia en la Grecia de Aristóteles y por ello nació una necesidad de separarla de otras clases de discurso bajo las siguientes características:

- A) *Por los medios de la imitación*, es decir, el lenguaje poético se ve como un lenguaje sazonado, compuesto por verso y canto: “Entiendo por ‘lenguaje sazonado’ el que tiene ritmo, armonía y canto, y por ‘con las especies [de aderezos] separadamente’, el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto” (Aristóteles, 335 a. c.).
- B) *Por el objeto de la imitación*, en otras palabras, el propósito del esfuerzo de los personajes de la trama, y la forma en que sus acciones llevan a la conclusión de la trama.

C) *Por la forma de imitación*, en corto, demanda que la actuación de los personajes debe ser creíble y verosímil.

D) *Por los efectos psicológicos* especiales de la tragedia, la reacción que la obra provoca en los espectadores y que permite que los mismos entiendan su propósito, la catarsis trágica.

Estos cuatro elementos fueron fundamentales para que los formalistas rusos realizaran un avance respecto a la crítica y la teoría literaria; contribuyeron a distinguir las características necesarias para que la obra literaria pudiera llegar a tener un estatus de obra literaria, y los mecanismos internos de su funcionamiento. Ayudaron de manera enorme en la búsqueda del aprehendimiento de la literatura en términos conceptuales. Fueron los formalistas quienes brindaron un set de características y formaciones sobre ¿qué es?, y ¿cómo hacer? literatura. Las conclusiones de los estudios literarios del formalismo con respecto a este campo se centraron en ver la literatura como una “desviación” de las reglas bajo las que normalmente se usa el lenguaje, una violación a la norma, una transgresión de las reglas del lenguaje. La misma conclusión a la que llega Austin y cuando toma en cuenta que:

1. El estudio del uso comunicativo del lenguaje se desarrolla en tiempo real.
2. Esto porque hay una cantidad de factores que influyen en la intención que las palabras puedan tener.
3. Ya que cosas como el contexto, el tono de voz, los gestos y los movimientos deben ser conjugados en la interpretación del mensaje.

Esta visión llevó a los formalistas rusos a concluir que los mecanismos que operan en la literatura lo hacen solo con un propósito estético; es decir, el propósito del análisis literario debe hallarse solamente en el análisis de la forma en que la obra está escrita; dicha forma debe estar dictaminada por cómo el autor ha hecho uso de las figuras del discurso dentro del proceso de escritura y qué tan clara sea.

Dentro de las muchas contribuciones del formalismo también se encuentra la división tajante que realizaron entre el lenguaje literario y el lenguaje natural, a quien también llamaron “ordinario”; teniendo en cuenta el modo de emplear ambos lenguajes. Esto es algo a lo que la profesora Mary Louise Pratt (1977) se enfrentará constantemente en su publicación de *Towards a speech act theory of literary discourse* pues para ella, es la raíz de las afirmaciones sobre literatura de Austin y Searle.

El error de los formalistas rusos, a pesar de sus muchos avances y el aporte de su visión en cuanto a literatura, consistió en insistir en la división cortante entre el lenguaje literario y el lenguaje natural, con base en la aplicación útil a la que ambos lenguajes parecen referirse (Pratt, 1977).

La visión de ver la literatura como una transgresión de las reglas y de bautizar a su contraparte como ordinario tendrá dos repercusiones:

- 1) Las obras literarias contienen una clase altamente de lenguaje, es decir, su creación requiere de una selección tremendamente cuidadosa de palabras, estructuras gramaticales,

sintácticas, semánticas y figuras literarias. En otras palabras, el formalismo concibe toda la literatura como una clase de poesía.

2) Dicho lenguaje solo se usa en las obras literarias, dado que al lenguaje del uso diario se le denominó lenguaje ordinario. Las estructuras y formas empleadas en la obra literaria no aparecen en la vida diaria.

De momento, todo parece indicar entonces que las afirmaciones de Austin y Searle están bien fundamentadas dadas las conclusiones de los estudios de los formalistas, pero la primera luz que brinda Pratt en la cita anterior sobre cuestionarse la división entre ambos lenguajes, al igual que verlos como dos cosas totalmente distintas, impulsa una nueva visión que trata de buscar una acepción de literatura que permita ampliar los límites de la visión del análisis de ambos discursos, literario y natural.

Si el discurso literario debe diferenciarse del no literario, entonces habrá que estudiar los aspectos del discurso que más inciden en la teoría literaria para el estudio de la misma. Los cinco aspectos que se mencionan a continuación existen en ambos discursos, pero en medidas diferentes, y son en su respectivo orden, la referencia, la aserción, el significado, la emotividad y la estructura.

3.2. El modo referencial en la literatura

Las palabras tienen la capacidad de referir (o designar, o denotar, las diferencias no importan en este caso). Un teórico literario que se concentre en este aspecto del lenguaje puede decir que las palabras en la obra literaria no refieren, o no refieren en la forma usual. Este es uno de los argumentos más fuertes que usan teóricos como Austin para quitarle mérito al papel del lenguaje literario, frente a la posibilidad de un análisis pragmático del discurso, dado que como la capacidad referencial en la obra depende entre otras cosas de su característica de ficcionalidad, la fuerza del discurso parece disminuir; o en palabras de Richard:

Solo las referencias que son traídas hasta ciertas combinaciones muy altas y muy especiales, como para corresponder a las formas en las que las cosas de hecho se relacionan. Pueden ser o verdaderas o falsas. Y la mayoría de las referencias en la poética no se relacionan de esta forma (2004, p. 71).

Esto es el equivalente al calificativo de “parasitario” que Austin le da al lenguaje literario, o a la “decoloración” a la que se refiere Searle. Para ellos el lenguaje literario pierde valor de análisis pragmático dada la aparente falta de conexión entre un referente y un referido fuera del mundo que el libro recrea.

Ohmann argumenta que, aunque es cierto que parezca debilitarse, el mismo argumento falla en las dos direcciones en las que apunta (lenguaje literario y natural):

Hay algo de verdad en ello. Incluso en su forma más simple. El nombre <Sr Picadillo> carece de un referente de la clase estándar, como ‘Brobdingnag’. La descripción definida <el arlequín> en <el corazón de la oscuridad> tienen un estatus similar al del <actual rey de Francia>, E incluso el pronombre

demostrativo <eso> en <No hay lugar para los débiles> ha sido sacada de sus líneas ordinarias de referencia. Aun así, el argumento falla en ambas direcciones. Primero. Muchas palabras en el discurso ordinario carecen de referentes de la clase postulada por esta noción de referencia tan restringida. Tengo en mente no solo las palabras sin categoremáticas como <para> y no solo rarezas como <quimera> sino también lugares comunes como <buzón> en <no puedo encontrar un buzón en ninguna parte de la ciudad> (1971, p. 12).

Así, Ohmann desvirtúa la supuesta ventaja que tiene el lenguaje ordinario o natural, frente al literario. El discurso del lenguaje natural está plagado de una cantidad de palabras que no parecen designar a un referente aún en el mundo real, sino más bien, que parece volcarse en busca de un referente en obras escritas.

La otra dirección es exactamente el opuesto al anterior. Si la primera dirección es la capacidad del lenguaje ordinario de referenciar lugares o seres inexistentes, la segunda dirección se refiere a la capacidad del lenguaje literario para referir y evocar lugares existentes fuera del mundo de la obra literaria. Ohmann también es claro frente a este papel de la obra literaria:

Muchas palabras en literatura sí refieren en el sentido usual. Una novela comienza diciendo <Estaban todos en la calle Charing> o <conocí a Jack Kennedy en Noviembre del 46> y <calle Charing>, <Jack Kennedy> y <Noviembre del 46> tienen sus referentes usuales. El novelista está empezando a manufacturar su mundo de 'como si' pero lo hace dejando apuntar a las cosas en la forma en que ellas normalmente apuntan (Ohmann, 1971, p. 16).

La contradicción generada por el argumento de la decoloración dentro de las capacidades referenciales dentro de ambos lenguajes parece apuntar más bien a la necesidad de su propia eliminación; Mary Louise Pratt dedica todo un apartado de su libro *Toward a Speech act theory of literary discourse* a hablar de la contradicción que genera este argumento al que llama "la falacia del lenguaje literario" (The poetic language fallacy) y argumenta que:

Parece indicar que el lenguaje de la obra literaria necesita estar sujeto a una serie de reglas distintas a las de la gramática, haciendo ver que el discurso metafórico es solo propio del lenguaje literario. Pero por supuesto esto es falso, cualquier preferencia, además de a las reglas de la gramática, está sujeta a las reglas del uso del lenguaje en cuestión (Pratt, 1977, p. 27).

3.3. La capacidad asertiva de la obra

Un segundo aspecto del discurso es su capacidad para realizar aserciones. Si centramos nuestra atención aquí, podemos decidirnos por una de las dos definiciones de literatura; la primera, rastreada hasta Platón, es que la literatura son mentiras. Desde esta concepción, uno puede contestar que si la obra literaria carga en algún sentido contenido proposicional, entonces lo que asevera o implica es a veces verdad, a veces falso, a veces una mezcla de

ambas y a veces ninguna. Como dice Northrop Frye. Una definición de ficción como falsedad lleva al absurdo de que:

[...] una autobiografía que llega a una librería sería clasificada como no-ficción, si el librero le cree al autor, y como ficción si él cree que es mentira. Es difícil ver el uso que un crítico literario le puede dar a esta a esta definición (Frye, 1978, p. 136).

El autor especifica que es igual de raro que cambiar el término “literatura” por “ficción”. La falsedad no es una característica distintiva de la literatura.

Se supone que este impedimento aplica no solo para aserciones significativas sobre El señor Picadillo y *Brodnigang* (el país de los gigantes en “*Los viajes de Gulliver*” de Jonathan Swift) que cita Ohmann, sino también para oraciones como: “Es una verdad mundialmente reconocida, que un hombre soltero poseedor de una gran fortuna, busca una esposa” al inicio de *Orgullo y Prejuicio* de Austin (1895); y “Todas las familias felices son parecidas pero cada familia infeliz es infeliz a su propio modo” al inicio de *Ana Karenina*, de Tolstoi (1887). Pero aquí la cuestión es de si las oraciones asertivas en literatura en verdad hacen aserciones, y esto va muy ligado con la cuestión de la intención del autor de la obra.

Por ahora bastará decir que la aserción en la obra literaria si se da de manera definida a través de un término que se ha querido acuñar en este trabajo como “el principio de cooperación ampliado” en donde a través del uso de las máximas conversacionales de Paul Grice en el discurso literario, es posible determinar lo que la obra comunica en un nivel intencional, también facilita a identificar las figuras literarias de los que se vale el autor para este propósito.

3.4. La transmisión de significado del discurso literario

Este puede ser uno de los aspectos más delicados para explicar, la cuestión de si el discurso de la obra literaria carga un significado o no, de cómo se transmite y de cómo se interpreta; para encontrar una respuesta satisfactoria a estas incógnitas, habrá que analizar muy bien las intenciones del autor. Es de hecho uno de los puntos centrales de la obra *Towards a speech act theory of literary discourse* de Pratt, ya que en la búsqueda de las respuestas a estas incógnitas, la autora asocia a la teoría de las máximas de Grice con las intenciones ya mencionadas, mediante lo que ella llama el principio de cooperación; según Pratt:

Es posible entrar en un diálogo de análisis literario-pragmático si se aplica el principio de cooperación de Grice de manera ampliada a la obra literaria, esto implica que las máximas de Grice también deben entenderse a este nivel para que el diálogo sea enriquecedor (1977, p. 102).

El autor puede valerse de ciertos elementos mediante el principio de cooperación ampliado para transmitir una idea, puede ser repetitivo con una idea con el fin de darle énfasis, o tratar de ser sarcástico o metafórico para manejar un doble trasfondo en la obra, estos casos serán examinados con mayor detalle en el siguiente capítulo.

3.5. La fuerza emotiva del discurso

Es cierto que uno de los rasgos más importantes del discurso en general es la capacidad que conlleva para hacer fluir al escucha o lector por una serie de emociones que el autor quiere enseñar, con el fin de ganar credibilidad con su público. Bajo esta premisa se mantienen una gran variedad de teorías literarias. La más familiar, asociada con Sussane Langer (1954), Richard y los nuevos críticos; dicen que el uso distintivo de las palabras en literatura es emotivo (Richard, 2004). La obra literaria despierta y comanda los sentimientos del lector, y difiere en esto del trabajo y discurso científicos, que se refieren más que todo a las creencias del lector.

Esta parece una posición muy cómoda para llegar a una definición de literatura, que se asocie más al uso del lenguaje y que permita encontrar una conexión con los actos de habla de Austin. Sin embargo, tal y como lo dijo Ohmann: “Cada discurso tiene su impacto en las emociones del lector o del escucha y algunos discursos no literarios son probablemente más pesados en sentido emocional que cualquier discurso literario” (1971, p. 10). Las definiciones de literatura que se escuden del todo bajo esta característica solo intentan indicar una tendencia, y dado que bajo este efecto las reacciones de los lectores son muy variables, un análisis literario bajo esta premisa estará más enmarcado desde la experiencia estética que bajo el criterio del análisis pragmático.

3.6. La estructura de la obra como rasgo

Uno de los elementos a los que más recurren los análisis literarios es la estructura de la obra que se tiene. Generalmente, el discurso está estructurado (más o menos) de acuerdo a la gramática de la lengua en el que está escrito, muy a menudo el discurso literario revela estructuras que no son requeridas por la gramática y que lo hacen más complejo, como es el caso de la métrica y la rima.

Por esta razón, los formalistas insistieron en definir literatura como una desviación a la norma, o una transgresión a las reglas; y es fácil llegar a esta definición constatando que es verdad que la métrica y la rima pueden ser tomadas como un rompimiento del esquema de la forma de comunicación estándar. O en palabras de Jakobson: “La función poética proyecta el principio de equivalencia desde el centro de selección hasta el centro de combinación” (1960, p. 356); es decir, que una unidad lingüística en una obra literaria es propensa a tener relaciones importantes de similitud y contraste con otras unidades en el discurso, más que estar relacionadas a ellas sólo a través de la sintaxis.

La mayoría de estudios formales de literatura y de definiciones académicas están amparados, aquí, siguiendo el estudio del formalismo, alimentándose de la cualidad ordenadora del texto. Pero estas propuestas tienden a ver a la obra literaria como si de una fórmula matemática se tratara. Ohmann dice que es igual que los intentos por definir arte en relación con la totalidad y la simetría de la obra. Ohmann también es claro al criticar una definición de obra literaria amparado en el criterio de Jakobson (1960).

Pero a pesar de la importancia que da la literatura a la repetición, la variación, y a patrones de todo tipo; éstos hechos no delimitan la clase de discursos que

queremos llamar <literatura> dado que hay muchos emparejamientos, inadvertidos e intencionales en todo discurso. Sería una medida desesperada aceptar una definición de literatura que diga <discurso con más de veinte parejas por cien palabras> y aceptar cualquier consecuencia que ello traiga. No deberíamos entonces ser capaces de aislar una clase natural del domino de <obras literarias> (Ohmann, 1971, p. 12).

La afirmación de Ohmann es acertada en ambos sentidos, por un lado, definir literatura en virtud de la relación de sus palabras parece una medida desesperada y un tanto absurda; y por otra parte parece dejar que el sentido principal de la literatura, que es contar una historia y transmitir un mensaje, se pierda.

Todos los aspectos del discurso mencionados en este capítulo podrían bien conformar una definición de literatura, y servir bien como criterio evaluativo, si una obra falla en conectar con la audiencia entonces se verá gravemente penalizada en esta definición conjunta. Sin embargo, hay una generalización importante que se pierde, porque no alcanza para definir cuando una obra literaria es una obra literaria, sin confiar en intuiciones vagas.

Hay, entonces, un último recurso que sirve a una definición de literatura y que a su vez permita un análisis de su uso, y es justamente una definición apoyada en la teoría de los actos de habla, desde esta perspectiva, la obra gana una nueva cara, la obra literaria vista con los ojos de la pragmática. Una obra literaria es un conjunto de actos de habla, que se relacionan mediante el proceso de la mimesis, pero una mimesis especial.

Al decir que una obra literaria no contiene declaraciones, comandos, promesas y similares, no estoy diciendo que las condiciones para declarar, ordenar y prometer sean irrelevantes para las oraciones en literatura, sino que son relevantes en un sentido especial: al dejar a la mimesis tomar su lugar. Entonces, Jane Austin no hace la declaración “[...] es una verdad mundialmente reconocida que un hombre soltero [...]” y no vamos a tomar esta parte de la novela como una infeliz, en términos de Austin, es decir, como un infortunio en virtud de la falsedad de la cuasi declaración. El hacer de la declaración es un acto ilocutivo imaginario. Pero para hacer esta parte de la mimesis, el lector debe considerar si la declaración es verdadera o falsa. Su falsedad está ligada con el hecho de que el narrador imaginario de la historia está siendo irónico, y que el lector debe saberlo para construir un acto de habla en cuestión y todos los subsecuentes. “En suma, una obra literaria llama todas las competencias del lector como descifrador de actos de habla, pero el único acto de habla en el que está participando directamente es el que he llamado -mimesis-” (Ohmann, 1971, p. 13).

Si Ohmann está en lo cierto, entonces a través de esta mimesis especial el lector también gana un nuevo valor, y el ejemplo de Jane Austen es muy claro, el inicio de *Orgullo y Prejuicio* es un acto de habla, que el lector identificará a lo largo de la novela como un sarcasmo (el sarcasmo se explora más en el título siguiente), y es precisamente un guiño a lo que el resto de la trama dirá al lector con respecto a esta afirmación, el hecho de que el acto de habla se dé al interior de una obra literaria no imposibilita su análisis, solo que se deben tener en cuenta una serie de factores diferentes que van muy de la mano a la mimesis que menciona Ohmann. Esto no es solo una conclusión propia, sino que está sustentada en otra instancia por Pratt:

Si la división entre ambos lenguajes (literario y natural) fuera cierta, entonces se podrían trabajar de manera separada, algo que por supuesto es imposible, dado que sin el natural, el lenguaje literario no se sostendría. De igual forma que usamos formas literarias en la vida cotidiana (1980, p. 85).

3.7. El acto de habla literario

Como se ha expuesto, hay una relación estrecha entre el lenguaje natural y el lenguaje literario, no solo porque uno depende del otro, como bien lo expuso Pratt en citas anteriores, sino porque ambos pueden ser analizados bajo la misma lupa de la pragmática lingüística. Ahora, cada oración está diseñada para servir a una función específica que es crítica para la comunicación, cualquier hablante expone a la influencia de su mensaje a sus oyentes, y debe hacerlos reconocer esto. De otra forma, la función fundamental del lenguaje no se cumple, la comunicación queda incompleta. Cualquier discurso literario es una serie de actos de habla, y puede ser analizado consecuentemente. Este punto es más obvio en las obras de drama, que consisten en alternar actos de habla dependiendo de la función que el personaje quiera lograr con cada oración.

En *Towards a speech act theory of literary discourse*, Pratt también hace referencia a esto en lo que llama *el acto de habla literario*, una clase de acto de habla que utiliza formas y figuras literarias para poder lograr un cometido en específico. Señala la pensadora:

Esto también sucede en literatura, donde el propósito comunicativo de la obra se encuentra cifrado tras una cortina de figuras y estilos narrativos que presionan las máximas conversacionales de Grice para persuadir al lector, el autor a veces puede repetir u omitir información intencionalmente con el propósito de que el lector pueda cuestionarse sobre la reiteración o falta de la misma (1977, p. 90).

Y es ahí donde la capacidad del lector para interpretar estos actos de habla entra en escena.

Esto también aplica a la prosa de ficción, donde los diálogos son compartidos, tomemos un ejemplo de la obra de Fitzgerald *El Gran Gatsby* (1983) tan alabada por sus finos diálogos. La escena que se escogió está marcada por la alternancia extrema de actos de habla forzados intencionalmente por el autor, es decir, lleva la escena a un punto crítico a través de actos de hablar declarativos muy fuertes. Es el clímax de la novela, la pelea entre Gatsby y Tom Buchanan en el hotel. De hecho, el acto de habla básico es una petición para Daisy y el hecho de que debe ser persuadida por Gatsby y Buchanan para que se ponga del lado de alguno, aunque haya un definitivo ambiente de tensión en el aire. Tom resalta de forma provocativa “¿Qué clase de hoyo estás tratando de provocar en mis casa de todas formas?” y da pie para el inicio de una conversación infeliz y aun así inevitable. Ahora viene el primer asalto de Gatsby: “Tu esposa no te ama, nunca te ha amado, me ama a mí” (p. 187). Gatsby también le ordena a Daisy “Solo dile la verdad” y la fuerza a decir que nunca ha amado a Tom. “Ella dudó, porque nunca había, a pesar de todo, pensado hacer algo al respecto. Pero lo había hecho ahora, y había sido muy tarde” (p. 187). Sí, fue hecho precisamente a través de estos actos de habla.

Mientras la situación se pone más tensa, Gatsby y Buchanan pasan por muchos actos performativos, exhortación, explicación, aserción, amenazas, órdenes, abdicaciones, acusaciones, Sin dejar de realizar actos ilocutivos y sin que los mismos permitan que el ambiente de tensión disminuya. Al final, todo está “hecho”. La escena es tan rica en actos ilocutivos que establece un amplio rango de emociones y acciones humanas.

A menudo, en situaciones irónicas, se encuentra lo que se llama como “comportamiento irónico” e “ironía no intencional o inconsciente”; la primera es la ironía de alguien que lo es a propósito, la segunda es la de una víctima inconsciente. El comportamiento irónico del autor que permanece invisible detrás de su obra. No se puede elegir un mejor ejemplo para esta clase de irónico que el relato breve de Mark Twain sobre el comportamiento irónico. Él pretendía de forma inocente llegar a un estado sereno de decepción, como lo expresa este pasaje de *Huck Finn*:

- Te hemos estado esperando desde hace un par de días, ¿qué te retrasó? ¿Algún bote en el camino?
- Si señora, eso no nos detuvo mucho, pero tuvimos que volarlo con una bomba de cilindro.
- Por dios santo, ¿algún herido?
- No, matamos a un negro.
- Bueno, que suerte, porque a veces la gente sale herida (2011, p. 150).

Cómo experto en el campo de la ironía, Mark Twain revela su significado real sin mostrar la mínima pista de que haya algo más allá del significado ostensivo. También debe haber una víctima de la ironía, que no pretende ser inocente pero si ciego; es decir, que no sospecha que las cosas pueden ser diferente a como el cree, ingenuamente, que lo son. Entre más ciego sea ante la situación, más inocente es y más constrictiva la ironía. Mark Twain lo prueba en el siguiente fragmento.

- Mamá, ¿por qué hay tanto dolor y sufrimiento? ¿Para qué es todo eso?
- Es para nuestro bien, hijo mío, en su sabiduría el señor nos envía estas aflicciones para disciplinarnos y hacernos mejores, ninguno viene por accidente.
- ¿No es muy raro? Entonces ¿él le envió a Billy Norris tuberculosis?
- Si.
- ¿Para qué?
- Pues para disciplinarlo y hacerlo mejor.
- Pero murió, mamá, y así no podría ser mejor.
- Bueno entonces supongo que fue por alguna otra razón. Creo que fue para disciplinar a sus padres.
- Bueno eso no fue justo mamá, fue él quien fue castigado... ¿también hizo que el techo le cayera encima al extraño que trataba de salvar del fuego a la anciana inválida? (2011, p. 15).

La ironía es un ejemplo más que acertado si de análisis literario se habla, pero también lo es en el análisis pragmático. El párrafo anterior está lleno de actos de habla ilocutivos, es

evidente cuando se menciona la voluntad de dios sobre la muerte que la madre del chico no sabe cómo responderle, pero sigue haciéndolo solo para que su hijo siga cuestionándose la bondad de Dios en ese caso, pero no solo es que el niño se cuestione o no. Twain está mostrando algo más sobre su sociedad mediante la recreación de una situación cotidiana tan simple como las preguntas de un niño a su madre, está mostrando la doble moral de la gente de su tiempo, hace un retrato de la importancia de la fe en la vida del pueblo, y muestra la poca preocupación por las cosas que se tenía en su momento. Estas perspectivas solo se ganan desde el momento en que más que lectores, nos volvemos descifradores de actos de habla.

4. Conclusiones

De lo analizado en el presente artículo, hay muchas conclusiones válidas con respecto a la postura de trabajar en pro de una pragmaliteratura (el estudio de la pragmática enfocado en la obra literaria). Entre ellas se destacan:

- El gran aporte que realizan Austin y Searle con el desarrollo de la teoría de los actos de habla, que vuelca el estudio de la lingüística sobre el uso del lenguaje más que en su estructura, lo que posiciona a la pragmática al nivel de la semiótica y la semántica dentro de la división de lo que ocupa el campo de estudio de la lingüística.
- La división de actos de habla en acto locutivo, ilocutivo y perlocutivo, trae consigo un factor fundamental en este campo: la intención. Será la intención la que juegue un papel fundamental en el desarrollo del enfoque pragmaliterario, la intención del autor es un juego complejo de actos de habla dentro de una obra literaria.
- Las afirmaciones que Austin y Searle realizan con respecto a la literatura, sus calificaciones de “parasitario” y “decoloración” son el combustible de este artículo, ya que contradecirlas implica mostrar cómo operan las teorías que ellos y otros teóricos han desarrollado en el campo pragmático. Las razones que éstos autores exponen son razones entendibles desde el punto de vista del acto de habla como tal; pero se debe tener en cuenta que un acto de habla no necesariamente se da de frente a frente en tiempo real, la comunicación escrita también puede ser analizada de la misma forma.
- Los aportes de Paul Grice son de inmenso valor para el campo de la pragmática y de la literatura, pues brindan una rejilla de clasificación para el proceso comunicativo en ambos campos con sus máximas conversacionales y sus implicaturas. El principio de cooperación también es una herramienta vital para el desarrollo de la pragmática y del análisis de la obra literaria desde este enfoque comunicativo.
- Una obra literaria es un compendio de actos de habla que actúan de forma mimética especial, es decir, actos de habla que no solo desarrollan el diálogo y la trama de la obra, sino que retan al lector para que pueda entender el mensaje de la obra mediante la interpretación de dichos actos. Así mismo, el autor tiene la libertad de poder esconder su postura tras los diálogos, lo que lleva a la siguiente inferencia.

- El autor de la obra puede hacer uso del principio de *cooperación extendido*, una ampliación del principio de cooperación de Grice, pero en literatura, lo que permite al autor hacer uso de elemento que normalmente se evaden en la comunicación ordinaria, para dar a entenderse de manera más contundente; es decir, al autor de la obra puede romper máximas conversacionales y caer en implicaturas a propósito, con el fin de dar claridad en el mensaje que quiere mostrar al lector, puede también mostrar su postura frente a un hecho en particular cuando fuerza los actos de habla para crear situaciones que llevan al lector a cuestionarse sobre lo que lee. Desde esta posición, el lector deja de ser un agente pasivo, que no importa al autor, para convertirse en un activo entendedor de actos de habla.

Referencias

- Austin, J. L. (1895). *Pride and prejudice*. London: Editorial House.
- _____. (1962). *How to do things with words*. USA: Oxford at the Clarendon press.
- _____. (1982). *Como hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Fitzgerald, S. (1983) *El gran Gatsby*. España: Ediciones Orbis.
- Frye, N. (1978). *The secular Scripture, a study of the structure of Romance*. USA: Harvard University press.
- Grice, H. P. (1975). Logic and Conversation. *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, 41-58.
- Jakobson. R. (1960). *Linguistics and poetics*. Londres: Cambridge University press.
- Langer, S. (1954). *Feeling and Form*. USA: Charles Scribner's sons.
- Ohmann, R. (1971). Speech, Action and Style. *Literary Style*, (Oxford University press), 241-254.
- Pratt, M. L. (1977). *Towards a speech act theory of literary discourse*. USA: Indiana University Press.
- Richard, I. A. (2004) *Principles of literary criticism*. Londres: Routledge.
- Russell, B. (1905). On denoting. *New series*, 14 (56), 479-493.
- Searle, J. R. (1965). *What is a Speech Act?' Philosophy in America*. Londres: Allen & Unwin.
- _____. (1975). A Taxonomy of Illocutionary Acts. En: University of Minnesota Press. *Studies in the Philosophy of Language*. Minnesota: Universidad de Minnesota. Pp. 344-369.
- _____. (1979). Theological status of fictional discourse. En: Cambridge University Press. *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech*. USA: Cambridge University Press.
- _____. (1984) *El estatuto lógico del discurso de la ficción*, Madrid: Gredos.
- _____. (1992) *Actos de habla*. México: Planeta.
- Strawson, P. F. (1950). On referring. *Mind, new series*, (59), 320- 344.
- Swift, J. (2014). *Los viajes de Gulliver*. Barcelona: Editorial Sexto Piso.

Tolstoi, L. (2004). *Ana Karenina*. Barcelona: Iberia Editorial.

Twain, M. (2011). *Little Bessie as said by providence*. Madrid: AKAL.

Wittgenstein, L. (1953). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Tecnos.