

Noches blancas de Dostoievski a la luz de la propuesta de Mary Louise Pratt

LUIS ARMANDO BUITRAGO OSORIO¹

LIBIA SALGADO ACOSTA²

Artículo recibido el 3 de marzo de 2020, aprobado para su publicación el 21 de mayo de 2020

Resumen

Este escrito pretende mostrar la relación que existe entre el lenguaje ordinario y el lenguaje literario a la luz de la pragmática lingüística, con el objetivo de ilustrar, a través de ejemplos, qué afirmaciones de autores en el campo de la pragmática, pudieron prestar especial atención a la información que esta relación podría haber arrojado en lugar de criticarla. A la luz de la obra de Pratt *Towards a speech act theory of literary discourse* (1980) se descubre un camino desde el cual se puede volver a encaminar a la lingüística hacia la literatura, aplicando las teorías pragmáticas del estudio del lenguaje. En esta obra, Pratt se apoya de teóricos como Austin, Searle, Grice e incluso Labov para formar los pilares de lo que sería una Teoría de los actos de habla del discurso literario y así, abrir más aún el campo de la pragmaliteratura con un enfoque mucho más amplio. Así, en este artículo se aplicarán, en una obra literaria en este caso *Noches blancas* de Dostoievski, los conceptos y las teorías que Pratt recoge en su obra, para mostrar la plausibilidad de su propuesta.

Palabras clave: Pragmática; Actos de habla; Pragmaliteratura; Obra literaria; *Noches blancas*; Principio de cooperación; Máximas.

Introducción

Entre la serie de dificultades que ha producido la división tajante entre el lenguaje literario y el lenguaje ordinario, uno de los más notables, es el problema de la ficción, pues el hecho de que una obra literaria sea parte de un mundo ficticio, no solo ha sido objeto de estudio por parte de filósofos y teóricos como Dolezel- Lubomír (2000), sino que también ha alejado el mundo de la obra literaria de la lingüística y los ha situado en extremos opuestos, generando diversas teorías que sólo abarcan el fenómeno de la literatura. Está entonces, en manos de

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: luis.buitrago@ucaldas.edu.co

2 Licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas, especializada en Literatura latinoamericana. Magister en filosofía de la universidad de Caldas. Adscrita, en calidad de Docente, al departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Caldas. Correo electrónico: libia.salgado@ucaldas.edu.co

los filósofos del lenguaje y los lingüistas el tratar de reconciliar estas dos posturas que pueden parecer tan diferentes, y encontrar puentes que las unan a través del mismo argumento de la ficción. En lo que sigue, se hará un pequeño recuento de lo que ha sido lo más destacable de esta discusión por encontrar dichos puentes, y cómo la pragmática lingüística tiene más que ver con la obra literaria de lo que se piensa.

Una propuesta pragmático-literaria

Los actos de habla y el universo de la literatura

Se puede decir que la disciplina de la pragmática lingüística empieza a desarrollarse con fuerza después de 1962, gracias a la obra póstuma de John Austin *How to do things with words* (Cómo hacer cosas con palabras). En ella, Austin plantea y desarrolla la idea de que decir algo es también hacer algo, y ejemplifica las formas en las que los interlocutores pueden llegar a obtener algo tan solo por decirlo; el cuerpo principal de su teoría gira en torno al término *speech act* (acto de habla) y a las partes que lo componen. Un acto de habla, recordemos, comprende tres actos a su vez, un acto de habla locutivo, uno ilocutivo, y otro 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, Conferencia VIII, p. 62).

El acto de habla locutivo es, en otras palabras, el uso del sistema fonador para producir sonidos que tienen sentido en una lengua. En cambio, el acto de habla ilocutivo es el que contiene la intención del hablante, es ahí donde está lo que el hablante quiere decir, aunque no lo diga; en palabras de Austin: “Esto es, llevar a cabo un acto al decir algo, como cosa diferente de realizar el acto de decir algo” (1982, p. 5). Y por último, hay una reacción en quien percibe nuestro mensaje y nuestra intención, a la reacción que logramos con dicho acto se le conoce como acto de habla perlocutivo.

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).

La triada que constituye al acto de habla, junto con el contexto de situación, es fundamental para el desarrollo de la pragmática lingüística como disciplina que estudia el uso del lenguaje en circunstancias determinadas.

A primera vista, podría decirse que al aplicar este concepto a la obra literaria todo iría bien, pero no es así. Una de las primeras dificultades nace gracias al mismo Austin, para quien el acto de habla debe desarrollarse en situaciones comunicativas de la cotidianidad, para que se mantengan las fuerzas tanto ilocutivas y perlocutivas intactas, es decir, la intención del hablante y la reacción del oyente.

Según Austin, existe una suerte de manipulación del lenguaje cuando se usa en una obra literaria; en ella hay una “suspensión” de las reglas que rigen al acto de habla, y, por lo tanto, no merece ni atención ni mucho menos estudio, el calificativo con el que se refiere es incluso el de “parásito”.

Hay unos «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 (Austin, 1982, p. 196).

La preocupación de Austin es totalmente justificable dado que la manipulación es obvia: en una obra literaria, los diálogos que existen entre los personajes están prefabricados por la mente del autor, quien simula a su vez las consecuencias de las intenciones de los personajes, por lo que, al imitarlo, se alimenta de él (de ahí el calificativo que da Austin de “parásito”). La suspensión de las condiciones perlocutivas hace entonces que el acto de habla ilocutivo sea de poca relevancia para quien analiza la obra, y es ahí donde las condiciones normales, para Austin, se suspenden.

Hasta aquí, el camino de la obra literaria y el de la pragmática lingüística parecen totalmente distintos, una relación irreconciliable donde el denominado lenguaje ordinario, es fuente de alimento para el lenguaje literario, e imita sus formas y funciones, el hotel de la lingüística ha cambiado de lugar y el campo de la obra literaria ha tomado una perspectiva diferente. Es tarea, entonces, de la pragmática, centrarse en los usos y maneras en las que los hablantes expresan sus ideas, el cómo pueden hacerse entender y comunicar algo, mientras que la literatura sobrepasa los campos que le proporciona este primer lenguaje.

No es sino hasta 1971, cuando Richard Ohmann trae la disputa de nuevo al ring tras publicar un artículo llamado *Speech acts and the definition of literature* (Actos de habla y la definición de literatura), un escrito donde se pregunta por una definición de literatura que se apoye en la propuesta de Wittgenstein de parecidos de familia; Ohmann afirma que debe existir una definición de literatura que la separe de su otro significado, es decir, del compendio de trabajos de una disciplina en específico (la literatura del estudio de mercados, por ejemplo) y afirma que su definición “abarcará lo que la gente define como literatura de ficción”. Ohmann busca separar la definición de literatura de la de obra literaria, pero también, busca lidiar con el problema de la ficción. En su artículo, él busca el vecino más cercano a la literatura en el mapa del conocimiento, y considera a la historia como un candidato, porque:

Sucede que todas las obras literarias existentes fueron escritas en el pasado. Entonces están dentro de la misión del historiador, y las obras literarias nos dan algunos de nuestros más ricos entendimientos del pasado. También, necesitamos

algún conocimiento de historia –al menos de historia del lenguaje- para hacer crítica literaria de forma decente- (Ohmann, 1971).

Pero la descarta rápidamente, puesto que definir la literatura como parte de la historia presenta un par de dificultades:

Hay dos dificultades que vistas en conjunto descalifican la Historia como el gen que comparte la literatura como miembro de una especie. Si la característica principal de la Historia es el pasado, entonces envuelve consigo los datos de TODOS los estudios empíricos: cada reacción química observada tomó lugar en el pasado. De otro lado, si la principal característica de la historia es su fluidez – la manera en que eventos y situaciones se desarrollaron y se convirtieron en otro hecho (y esto parece algo sabio que decir sobre la Historia)- entonces la literatura pertenece de forma pobre a esta provincia del mapa cognitivo. Para los consumidores de literatura, una obra tiene interés y afectividad, en buena medida, por su cualidad de única- que la diferencia de otras obras literarias y de eventos no literarios-. Y cuando los lectores perciben las obras literarias como una comunidad, esa comunidad tiende a ser atemporal. Ni la cronología, ni las causas y efectos históricos ni la evolución son aspectos distintivos de la literatura. Cualesquiera que sean las afinidades entre literatura e historia, la una no incluye a la otra, excepto en casos de relativos de poca ilustración social (Ohmann, 1971).

La aserción de Ohmann es totalmente cierta, la literatura no puede decirnos mucho sobre la historia como disciplina, y de hacerlo, excluiría al conjunto de la literatura que él quiere rescatar, el de la obra literaria de ficción. No es solo esto lo que Ohmann quiere resaltar al hablar sobre la historia, también está descalificando los argumentos que se planteen a la literatura como algún instrumento de historiografía. Si bien es cierto que hay literatura sobre la historia (literatura que estudie la historia) esta definición dejaría de lado a toda obra literaria que no hable sobre la historia, y eso sería un gran número de libros, por lo que debe descartarse.

El siguiente movimiento de Ohmann es considerar a la psicología como el rasgo más común entre las obras literarias, dado que sin una mente que la interprete, la obra no sería más que líneas en un papel, pero al igual que la historia, la psicología es demasiado amplia para que pueda definir a la obra literaria como tal.

Y así, después de rechazar estos dos elementos, Ohmann opta por aproximarse a la literatura como una entidad mental por ser la misma una entidad lingüística.

Entre las muchas cosas que una obra literaria es, es irremediamente una cosa hecha de lenguaje. Más específico, es un discurso, en el sentido más amplio del término, que incluye todas las formas del discurso y la escritura provenientes de manera ininterrumpida de un solo interlocutor o escritor. En síntesis, de todos estos hechos diré que el discurso es el gen de la literatura (Ohmann, 1971).

Este paso es fundamental para reconstruir el puente que debe existir entre la lingüística y la obra literaria, dado que Ohmann vuelve a direccionar el análisis de la obra literaria hacia

la lupa de la pragmática, al definir a la obra como una clase de discurso, y no como un ente especial en donde las reglas gramaticales de la lengua se suspenden, como lo define Terry Eagleton (1998). Este tipo de discurso literario tiene entonces unas reglas discursivas que lo rigen, y, por lo tanto, debe hacer uso de las propiedades del lenguaje, como todos los discursos.

La obra literaria y su capacidad de referencia

La segunda parte de la crítica de Austin va ligada a la función referencial del lenguaje, dado que en el discurso literario los diálogos refieren a entes y personajes de la obra misma, es decir, a cosas y personas ficticias, la obra no está refiriendo realmente, sino imitando esa capacidad de referencia del lenguaje ordinario.

Ohmann también tiene algo que decir al respecto, al identificar formas de referencia que nos llevan al mundo real, y de vuelta al mundo de la obra:

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 sincategoremáticas como «para» (for) y no solo rarezas como «quimera» sino también lugares comunes como «buzón» en «no puedo encontrar un buzón en ninguna parte de la ciudad». Segundo, 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 (Ohmann, 1971).

Este es otro paso de gran importancia en la reconstrucción del puente entre la obra literaria y la lingüística, dado que la doble falla del argumento de la referencia que presenta Austin, muestra cómo en la comunicación del diario vivir las personas también hacen uso de palabras que no tienen ningún referente en el mundo real (palabras como unicornio, duende o quimera) y en como la obra sí hace uso de referentes en el mundo real (como en el ejemplo de Jack Kennedy). Por lo que, resuelto este problema, y al ser la obra un tipo de discurso, es posible estudiar a la literatura desde la pragmática.

El trabajo de Ohmann concluye mostrando que la literatura es una clase de uso de los actos de habla del lenguaje, a través de lo que denomina “mímesis especial”, un proceso en el que el lector debe probar su competencia como descifrador de actos de habla para entender la obra desde este punto de vista. Sin embargo, el análisis de Ohmann se limita al análisis de un poema corto³, y no puede aplicar los criterios de satisfacción que el mismo impone a su definición de literatura dada la falta de extensión del poema (un poema de dos líneas) y su aserción sobre la mímesis puede dejar más dudas que soluciones, al ser tan parecida a la misma crítica que propone Austin; Ohmann cierra la brecha declarando que: “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 mímesis tomar su lugar” (Ohmann, 1971).

3 En junio, en medio de los campos dorados vi una marmota muerta (Richard Eberhart).

Es decir, Ohmann cree que las reglas para que la obra haga declaraciones, promesas, comandos y demás, están dadas, solo que, a falta de un criterio o argumento mejor, la obra no logra hacerlas realmente, sino que delimita la forma para hacerlas a través de lo que él denomina “mímesis especial”⁴. Una vez más, esta mímesis sigue siendo similar a la idea de Austin, y uno se siente algo frustrado por esta conclusión después de tantos argumentos que presentaba en contra.

Una visión pragmática de la literatura, la propuesta de Pratt

Es en este punto donde la visión de Mary Louise Pratt resulta tan encantadora. A diferencia de las corrientes teóricas que derivan del formalismo ruso, y distinto del mismo formalismo, Mary Louise Pratt tiene una visión nueva de la relación que existe entre el lenguaje literario y el lenguaje ordinario; para ella: “La lingüística y la crítica literaria están en la misma ciudad, el mismo día, pero en hoteles distintos” (1977). Es decir, para ella la lingüística y la crítica literaria aun no encuentran un punto común que las haga crecer, sino que, por el contrario, las ha distanciado. Pratt culpa al formalismo de este distanciamiento, desde que los formalistas separaron el lenguaje literario del ordinario, y los tratan como dos entes mutuamente exclusivos sin brindar la evidencia suficiente para soportar esa división tajante. Esta división sería la causante de que el análisis literario se perdiera del foco de la lingüística, generando una gran cantidad de propuestas para estudiar la literatura, aunque ninguna según ella “logra abarcar el fenómeno de la literatura como un todo”.

Siguiendo la línea esbozada por Ohmann, Pratt considera que hay que estudiar la obra literaria como una clase de discurso, y que por lo mismo, puede ser vista como sujeto de análisis por parte de las mismas teorías que forman el corpus de la pragmática lingüística; así, en su obra *Toward a speech act theory of literary discourse* (Indiana, 1977) Pratt busca un esquema de análisis que abarque el contenido de la obra y que explique los puntos en los que Ohmann nos dejó inconformes, a saber, la capacidad mimética de la obra y su capacidad referencial. Pratt muestra que es posible, incluso, tratar la obra en dos niveles: un nivel macro (tratar a la obra entera como un solo acto de habla) y un nivel micro (al estudiar cada uno de los diálogos de la obra como se haría en la comunicación ordinaria).

Una de las primeras cosas que Pratt quiere cambiar, es el hecho de que llamemos “lenguaje ordinario” al lenguaje de la comunicación diaria, puesto que para ella se trata del lenguaje del que surgen todos los demás usos; así que prefiere el término “lenguaje natural”. Y aquí toma el primero distanciamiento de las bases sentadas por el formalismo ruso.

En segunda instancia, acepta los postulados de Ohmann cuando se refiere a la capacidad referencial de la obra literaria para atacar el argumento de la ficción como obstaculizador del análisis pragmático; pero, además, lo refuerza desde una mirada nueva hasta este punto, ofreciendo otros criterios para estudiar la obra, criterios que impone Paul Grice (1982) con sus máximas conversacionales, un resumen sencillo de las mismas se encuentra en un artículo publicado con anterioridad en esta revista (Buitrago-Osorio, 2019):

4 “Uno puede decir que una obra literaria es mimética en un sentido especial: imita no solo a una acción (término aristotélico) sino a un escenario infinitamente detallado para sus cuasi actos de habla”.

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, 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 simi-

lares. 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* (Buitrago-Osorio, 2019).

Para Pratt es bastante obvio que el análisis del discurso literario puede hacerse a la luz de estas máximas, pero tiene además otro as bajo la manga, el de las narrativas conversacionales de Labov (1972).

Hay que recordar que Labov desarrolló en 1972 una estructura común a toda narrativa conversacional

Lenguaje de la ciudad

Resumen (abstract)	Hace un resumen de los acontecimientos que incluirá la narración o bien hace una evaluación del significado de los acontecimientos.
Orientación:	Presenta el escenario, los personajes y cualquier detalle contextual importante para la narración.
Complicación las acciones:	La serie de cláusulas narrativas que exponen los detalles más importantes de la cronología de eventos.
Evaluación	Se presenta cuál fue el fin (meta/objetivo) de contar la historia, el punto de la narración, por qué el hablante realizó la narración (puede ocurrir al final o en el clímax de la historia, i.e., en el momento donde se hace evidente o explícito la relevancia de la narración).
Resultado/resolución	El fin de la serie de eventos que hacen la narración.
Coda	Elemento que indica el fin de la narración que puede ligar el momento de la narración con el presente.

Fuente: Labov (1972)

Labov propone este esquema para ejemplificar la forma en que una narrativa conversacional está dividida, es común que este tipo de esquemas se repitan siempre que alguien está contando una historia a otra persona, y al evaluar dicha historia, puede encontrarse que las palabras para llegar de una parte del esquema al otro varían, pero la forma y la idea siguen siendo la misma.

Según Pratt, si la obra es un tipo de discurso, y la lingüística dispone de medios para el estudio del discurso, entonces se puede hacer uso de las herramientas disponibles para analizar la obra literaria con ellas.

En lo que sigue, se analizará la obra de Dostoievski *Noches blancas* a través de la propuesta de Pratt, que incluye la aplicación de los conceptos de Austin, Ohmann y Grice mencionados hasta el momento, y se aplicará el modelo que Labov instauró para el estudio de las narrativas conversacionales.

Noches blancas, desde la pragmática

Noches blancas es una obra que Fiódor Dostoievski publica en 1804, a una edad temprana de su carrera, que relata la vida de su protagonista a lo largo de 4 noches durante el solsticio de verano, durante este periodo, la oscuridad no es total, razón por la cual el título de noches blancas.

Su protagonista es un joven agobiado por la soledad y por la gente, que disfruta de los paisajes vacíos de la ciudad, y a su vez, se siente cansado de la gente, pero odia que la gente no lo reconozca. Durante la obra, conoce a una joven, Nástenka, con quien comparte por medio de charlas las siguientes noches, y de quien se enamora en un intento por abandonar su soledad. Pero ella al final le rehúye ya que un pretendiente suyo, vuelve tras un año de espera, y deja condenado a nuestro protagonista al desamor y a la soledad del amor no correspondido.

Es importante entender el contexto que se ha mencionado en el párrafo anterior, porque al igual que pasa con la comunicación del día a día, no se puede desligar lo que dicen los personajes del contexto en el que suceden. En la obra, al igual que en la vida real, quienes intervienen en la situación comunicativa tienen en cuenta el peso de sus palabras, de sus acciones, y saben lo que hacen con lo que dicen (cómo bien lo mostró Eniko Bollobás en su artículo *Speech acts in literature* en 1980). De las repercusiones de lo dicho por los personajes, dependerá el desarrollo de la trama de la obra, y es por eso que Noches blancas puede prestarnos un panorama tan claro sobre la manera en que los diálogos guían el desarrollo de la situación de los personajes.

En primer lugar, el protagonista de la obra se define a sí mismo como una persona solitaria: “Ya desde la mañana, me atormentaba una extraña melancolía. Me pareció que, a mí, hombre solitario, me abandonaba todo el mundo, todos me rehuían” (p. 3). Su declaración puede ser constatada a lo largo del mismo pasaje, por la forma como se refiere a la gente y a la ciudad, y más aún, cumple con las condiciones para que sea un acto realizativo expresivo; además, la formulación de dicha declaración tiene, desde luego, un propósito con el lector y con la obra. Al lector le informa la clase de estado anímico en el que se encuentra el protagonista, y a la obra le sirve para construir su atmósfera de melancolía y soledad que nos quiere transmitir el autor. Es entonces, una declaración sincera, y es un acto de habla que tiene una intención y que quiere producir una reacción.

Declaraciones como ésta son abundantes en lo que sigue de la obra: “Llegué al punto de tener vergüenza, de sentirme ofendido y triste” (p. 13), hay directrices como cuando el protagonista salva a Nástenka de un caballero acosador, y le dice: “Deme usted la mano” (p. 16) para que el hombre no se acerque, y esta directriz, que tiene una intención, es reconocida la chica: “Ella, en silencio, me alargó la mano, que aún temblaba de agitación y espanto” (p. 16).

Estos son solo ejemplos de cómo en la obra literaria si hay aserciones, declaraciones y comandos de la forma en la que los hay en el lenguaje natural, y de cómo actúan de la misma forma en que se comportan mediante el habla del día a día. Pero, hay que moverse a un campo de espectro más amplio, se puede tomar la trama desde las máximas de Grice.

En la primera parte, la primera noche, el narrador es insistente en cuanto al hecho de su soledad mientras pasea por la ciudad, y de cómo prefiere las cosas de la ciudad que la gente de la ciudad; se puede observar dicha insistencia en oraciones como “Hace ya ocho años que vivo en Petersburgo y no he podido trabar conocimiento con nadie” (p. 3) o “Me pareció que todos me abandonaban cuando Petersburgo entero se levantó” (p. 3) “Esas personas no me conocen a mí, pero yo las conozco a ellas” (p.4) y ya en la conversación con Nástenka en el puente “... ¿Por qué no cuaja la conversación entre estos dos interlocutores? ¿Por qué ni la risa ni siquiera una frasecilla vivaz brotan e los labios del perplejo visitante? [...] ¿Por qué, en fin, el visitante toma su sombrero y sale disparado, habiendo recordado de pronto un asunto urgentísimo que por supuesto no existe?” (p. 50). Son apartes como los anteriores los que muestran la soledad que padece el protagonista, y, desde la visión de las máximas de Grice, cumple con las metas propuestas excepto por una, la de relevancia. A saber, la máxima de relevancia (sea relevante) debe responder a la pregunta ¿Relevante para quién? Y la respuesta sería –para el intercambio comunicativo del cual participa- es decir, para el principio de cooperación de Grice. “Haga de su contribución la requerida en el momento justo del intercambio comunicativo en el cual se encuentra participando” (Grice, 1975, p. 43).

Pratt dice que el principio de cooperación también funciona en la obra literaria, pero de manera especial, invitando al lector a ser partícipe de la historia como un oyente, pero también, un cómplice. Así, el autor puede deliberadamente romper una máxima en pro de su historia, o lo que sería, en el caso de Noches Blancas, ser relevante a través de la repetición; de la repetición de las descripciones de lo solo que se siente el protagonista surge entonces la relevancia que tiene este hecho para él mismo; su prisión invisible le atormenta de manera tal, que se refiere a ella constantemente, además porque lleva al lector a pensar que es una persona que no encaja del todo en la sociedad de San Petersburgo.

Un ejemplo más claro de esta violación deliberada se muestra en la obra durante la conversación que sostienen el protagonista y Nástenka en el puente, cuando el protagonista se siente feliz por conocerla, empieza un monólogo que lo hace divagar, en un léxico muy refinado, y cuando Nástenka ve que se ha perdido en la conversación, le llama la atención, es decir, le recuerda el principio de cooperación: “...- Sí, sí- respondió Nástenka. De eso se trata. Oiga, usted cuenta muy bien las cosas, pero ¿no es posible hablar un poco menos bien? Porque usted habla como si estuviera leyendo un libro” (P. 25). Y el protagonista, medio enojado medio feliz, le dice que le es muy difícil hablar de otra forma, y que por favor “Le ruego, Nástenka, que no me interrumpa, que escuche atenta y humildemente. De lo contrario, guardaré silencio” (p. 27). Esta falta clara a la máxima de modo y de cantidad, es un reflejo claro de lo que Pratt sugiere como un funcionamiento especial del principio de cooperación, ya que el protagonista está deliberadamente violando estas dos máximas en pro de una tercera, la de relevancia, pero esta relevancia no es sinónimo de ser claro o conciso, sino de mostrar a través de su monólogo, un reflejo de lo que ha sido su vida hasta el momento en que habla con Nástenka, y a través de este diálogo, el autor puede persuadir al lector para que sienta empatía por la historia de la vida del protagonista, y que quizá se conmueva o se identifique o le vea como un ser raro y extraño.

El protagonista está generando así una reacción en Nástenka, que puede ser cualquiera de los sentimientos mencionados, y el autor está provocando lo mismo en el lector, pero de una

manera más general; el autor está construyendo su acto de habla a un nivel macro, a través de las sensaciones que toda la obra deja.

Es posible hacer el mismo ejercicio y analizar así todos los diálogos de la obra, para buscar las máximas y las violaciones que se muestran durante los mismos; según Pratt, el hecho de que esto se pueda hacer “no se debe a que la obra literaria imite los diálogos de la vida real, sino más bien, a que los diálogos en la obra y en la vida real funcionan de la misma manera” (p. 135). Es este mismo funcionamiento el que la lleva a concluir que “si la división entre el lenguaje literario y el lenguaje ordinario fuera tan palpable como los formalistas lo hacen ver, entonces ambos lenguajes podrían sostenerse de manera independiente, pero esto no es así” (p. 68). Claramente, si quitáramos el esquema del funcionamiento de los diálogos en el mundo real, entonces los de la obra no tendrían un funcionamiento propio que los distinga, y remover el uso de expresiones y figuras literarias del lenguaje del día a día no nos deja una idea clara de lo que la diferencia que plantean los formalistas quiere mostrar, ya que, como bien lo muestra Pratt y Ohmann en sus escritos, las formas de uso de estas expresiones y formas son ambivalentes, es decir, tanto el lenguaje literario como el natural son utilizados de manera indiscriminada en cualquiera de los dos casos.

Un cúmulo de evidencia mayor en pro de la difuminación de la línea que divide estos dos lenguajes surge a través de la aplicación del esquema de las narrativas conversacionales de Labov a la obra; en un ejercicio por mostrar cómo se da en *Noches blancas* se puede entonces dar como se muestra:

Macro-estructura de *Noches blancas*

Resumen (abstract)	Noches blancas, novela sentimental (recuerdos de un soñador).
Orientación:	Era una noche maravillosa [...] el cielo estrellado, luminoso [...] desde la mañana me atormentaba una extraña melancolía [...] no he podido trabar conocimiento con nadie [...] salí a caminar [...] vi a una mujer solitaria en el puente y la escuché sollozar.
Complicación las acciones:	El protagonista rescata a Nástenka, la lleva a su casa, en un arrebato por abandonar su soledad la invita a salir a la siguiente noche, en esa noche le expone cuan solo se siente, se enamora de ella, ella le corresponde pero le dice que tiene un pretendiente que hace un año le prometió regresar, él le dice que si no vuelve, se casa con ella y ella acepta, pero a la siguiente noche, el pretendiente regresa.
Evaluación	Ella decide quedarse con su pretendiente para casarse con él, el protagonista queda con el corazón roto, abrazando de nuevo su soledad, se da cuenta que no tiene sentido salir de ella porque es su destino estar solo, pero entonces, Nástenka se apiada de él y le ofrece la posibilidad de que se vaya junto con la feliz pareja.
Resultado/resolución	El agradece el ofrecimiento y vuelve a su cuarto para sentirse aún más solo, pero agradece a la vida el haberle dado esos instantes de felicidad en sus charlas con Nástenka.
Coda	Fin.

Fuente: autoría propia

En pro de la brevedad, se ha simplificado el resumen de la narración, pero ha sido tomado directamente de la obra, ésta es la aclaración que aparece bajo el título, e ilustra perfectamente la idea central de la misma, la orientación en este caso son todas las descripciones que el protagonista usa para describir su soledad, pues es en ese contexto donde se desarrolla la

obra, se han omitido partes que bien pueden ser incluidas en este apartado, como la descripción de la ciudad, su desprecio por la gente y el hecho de que nadie le conozca por las calles cuando camina, el perderse en sus caminatas; pero el fin de esta orientación termina cuando su cotidianidad se ve interrumpida por Nástenka, ese ser nuevo que le traerá momentos de desahogo y alegría.

La complicación de las acciones, la evaluación y las conclusiones son muy claras en la obra, pues es el protagonista mismo quien llega a estas premisas y resoluciones, después de probar el amor a su manera, su corazón roto se ve obligado a volver al estado de soledad inicial, después de haber aprendido qué se siente estar del otro lado. Finalmente, es común en las obras literarias que la coda o el cierre de la narración que nos trae a la realidad sea siempre una o dos palabras como “Fin” o “el fin” más utilizado en el inglés y, por lo tanto, en obras traducidas de este idioma.

Es claro que, si se puede clasificar de manera general a la obra en este esquema, se puede también clasificar otras historias dentro de la misma obra, el mismo esquema servirá entonces para ejemplificar ese monólogo de la vida del soñador.

Microestructura del monólogo

Resumen (abstract)	Va a oír que en esos rincones (rincones de la ciudad) vive gente extraña: los soñadores.
Orientación:	Un soñador —por si necesita una definición minuciosa— no es una persona, ¿sabe?, sino una criatura de género neutro. Habita mayormente en algún rincón inaccesible, como si se ocultara hasta de la luz del día y, cuando se encierra en sí mismo, se adhiere a su rincón como un caracol, o cuando menos se parece mucho en su relación a ese curioso animal que es animal y casa al mismo tiempo y que se llama tortuga. ¿Usted qué cree, por qué quiere tanto a sus cuatro paredes pintadas infaliblemente de verde, sucias de hollín, desoladoras y amarillentas de tabaco hasta lo inadmisible?
Complicación las acciones:	¿Por qué este ridículo señor, cuando viene a visitarlo alguno de sus escasos conocidos —lo que acaba en que todos sus conocidos se esfuman—, ¿por qué este ridículo señor los recibe tan desconcertado, con el rostro tan cambiado y tan turbado como si acabara de cometer un crimen entre esas cuatro paredes, como si fabricara billetes falsos o unos poemillas para enviar a una revista junto con una carta anónima donde se revela que el auténtico poeta ya ha muerto y que un amigo suyo cree que es un deber sagrado publicar los versos? Dígame, Nástenka, ¿por qué se les apaga la conversación a estos dos interlocutores? ¿Por qué ni una risa ni una palabra animada salen de la lengua del perplejo amigo que ha entrado inesperadamente y al que en otros momentos le encantan la risa, las palabras animadas, las conversaciones sobre el bello sexo y otros temas divertidos?
Evaluación	Por qué, al fin, este amigo, probablemente un conocido reciente, ante su primera visita —y no habrá una segunda, pues el amigo no va a volver—, por qué también el amigo con toda su agudeza —si es que la tiene— está tan desconcertado, tan tieso, mirando el rostro girado de su anfitrión, quien, a su vez, ya está completamente aturdido y perdido con los últimos esfuerzos titánicos pero infructuosos por enderezar y alumbrar la conversación, por demostrar que también él tiene mundo, por hablar también él del bello sexo y al menos con tal sumisión gustar al pobre hombre que había llegado donde no debía, que había ido a visitarlo por error? Y, por fin, ¿por qué de pronto el invitado agarra su sombrero y se marcha presto al recordar inesperadamente un asunto urgentísimo, que nunca ha existido, y libera de cualquier manera su mano del cálido apretón del anfitrión, quien se esfuerza por todos los medios en mostrar remordimiento y en corregir lo perdido?

Resultado/ resolución	¿Por qué el amigo que se va suelta una carcajada tras salir por la puerta y allí mismo se da palabra de no volver nunca a casa de ese estafalario —aunque este estafalario sea en realidad una buenísima persona— y, al mismo tiempo, no puede en modo alguno negarle a su imaginación un pequeño capricho: durante el encuentro haber estado comparando, aunque sea débilmente, la fisonomía de su reciente interlocutor con el aspecto de un infeliz gatito al que unos niños, tras haberlo atrapado pérfidamente, han aplastado, atemorizado y dañado de múltiples maneras, le han dado un susto mortal, pero al fin logra esconderse bajo una silla, a oscuras, y allí se queda la siguiente hora erizado, resoplando y lavando con ambas patas su hocico dañado, y mucho tiempo después sigue contemplando con hostilidad la naturaleza, la vida y hasta el trozo de comida señorial reservado para él por un ama de llaves compasiva?
Coda	hace mucho que la conozco, Nástenka, hace mucho que buscaba a alguien, y esto es una señal de que la buscaba precisamente a usted y de que estábamos destinados a encontrarnos

Fuente: autoría propia

El monólogo muestra una anécdota de una visita que el protagonista recibió alguna vez, y cuyo fin fue apresurado dadas las condiciones de vida suyas, esta anécdota, contada a través de preguntas retóricas, funciona entonces igual que una historia que podemos contar a un compañero en la vida real, tal y como lo muestra el hecho de que pueda ser ejemplificada a través del esquema de Labov. La obra de Pratt puede resultar subversiva por esto, dados los cambios que trata de introducir en el panorama de la teoría y la crítica literaria, y en el mundo de la pragmática lingüística, al unir mediante esquemas existentes en el estudio y en análisis del discurso, estructuras y textos propios de los textos literarios. Este puede ser el camino para una pragmaliteratura seria que estudie el comportamiento de la obra literaria en su relación con el lenguaje, con el uso de este, con las intenciones de los personajes y su relación con el autor.

Conclusiones

La obra literaria y el lenguaje del día a día pueden tener más puntos en común que puntos de discrepancia.

Hay que tener en cuenta voces como la de Ohmann y Pratt para difuminar la división entre el lenguaje ordinario y el lenguaje literario.

Se pueden aplicar teorías y conceptos de la pragmática lingüística a la obra literaria, para tratarla como una clase de discurso y no como un ente separado que funciona bajo unas cláusulas diferentes y demasiado elaboradas.

El autor y los personajes de la obra se valen de las *implicaturas* conversacionales para que su intención sea comprendida de manera más precisa, haciendo uso del mecanismo de omisión de información o repetición intencionada.

El hecho de que pueda evidenciarse la existencia de actos de habla en literatura, y que los mismos puedan ser analizados de la manera en que la pragmática lo hace usualmente, abre la posibilidad de un enfoque de análisis literario con corte comunicativo, que pueda mostrar nuevos estándares en cuanto a la obra literaria.

Aceptar que el contenido ficticio de una obra literaria no afecta las propiedades del lenguaje, permite ver como las mismas funciones se cumplen, y muestra como el funcionamiento de los diálogos es el mismo al del lenguaje ordinario.

No es uno de los propósitos de este escrito criticar al formalismo ruso, sus avances en el campo de la teoría literaria fueron de gran ayuda para las generaciones de estudios posteriores, pero la división que formularon entre ambos tipos de lenguaje (ordinario o del día a día y el literario) flaquea de manera monumental cuando se enfrenta a los argumentos aquí ejemplificados, y, por ende, es una conclusión natural basado en la evidencia, el replantearse esta división. Ello presupone una sacudida en el mundo de la teoría y la crítica literaria, pero arrojará luz sobre nuevos hallazgos que pudieron pasar desapercibidos mediante otros esquemas de análisis, dado que éste apenas presenta el principio de lo que puede ser una pragmaliteratura que muestre conclusiones innovadoras.

Referencias

- Austin, J. (1982). Como hacer cosas con palabras: palabras y acciones. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bollobás. E. (1980). Speech Acts in literature. Hungarian studies. In: *Angol Filológiai Tanulmányok/Hungarian Studies in English*, 13, 39-47.
- Buitrago-Osorio, L. A. (2019). Obra literaria y lenguaje ordinario, dos caras de una misma moneda. En: *Escribanía*, 22, 17(2), 85-107.
- Dolezel-Lubomír L. (2000). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Jhon Hopkins. Estados Unidos: University Press.
- Dostoievski, F. (1978) *Noches blancas*. Barcelona: Editorial magisterio español.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Grice, H. P. (1982). Logic and Conversation. In: H. P. Grice. *Studies in the way of words* (pp. 41-58). London: Harvard University Press.
- Labov, W. (1972). *Language in the inner city: studies in the Black English vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ohmann, R. (1971). Speech acts and the definition of literature. Philosophy and rethoric. En: *Filosofía y Retórica*, 4(1), 1-19.
- Pratt, M. L. (1977). *Towards a speech act theory of literary discourse*. Estados Unidos: Indiana University Press.