

XII

LAS CONVENCIONES LITERARIAS I

Uno de los debates más complejos de la teoría literaria es el de las relaciones entre las obras de ficción y las convenciones estéticas. Creemos que la fuerza de la producción de las ficciones literarias pone en marcha reglas que tienen un estatuto que debemos determinar. Argumentamos aquí en contra de la posición que considera que las ficciones se dan sin regla alguna, al vaivén de una creatividad díscola que no está obligada a nada. Ya hemos visto que se dan dos condiciones en las ficciones: las que exige el material, es decir, las palabras, pues en este caso es el texto el medio con el cual se estipula el mundo de la ficción (Doložel, 1988, 1997: 88-89); las relativas al mismo mundo estipulado, porque por más disparatada que sea la ficción, tiene que tener algún tipo de relación con lo “verosímil”, es decir, que el mundo ficcional no es algo tan loco como para, si está por fuera del horizonte de nuestro mundo posible, evitar algún tipo de autenticación (pp. 95-122). Además, las ficciones, por más imaginativas, por más que representen los sueños secretos de los individuos, están obligadas a participar de las potencialidades de nuestro mundo, se refieren al mundo (o a los otros mundos con respecto a nuestro mundo-marco), el cual, a pesar de ser establecido por las palabras, no deja de invocar el mundo humano, habitable, con sus muebles y decorados, con sus abismos y fieras; igualmente, con sus reglas.

Me parece que un hecho tan institucional como la ficción literaria debe cumplir algunas reglas. No obstante, una continua renovación de las ficciones literarias nos hace pensar que estas existen precisamente porque no cumplen regla alguna. Un vistazo, panorámico e irreverente, nos invita a creer que cada ficción, en su singularidad, no cumple ley alguna. Son hechos portentosos, aparentemente separados de su pasado y de su futuro; hechos que sobresalen como cúspides que, ignorando que están en una cordillera o complejos montañosos, sobresalen

con su altura como picos solitarios de la creatividad humana. Sin embargo, esto hace parte de una mirada descontextualizada. Para dicha mirada, las obras de ficción son excelentes porque no se conectan con nada. Islas grandiosas de cabezas geniales, las obras de la ficción parecen rechazar sus raíces en una época determinada, en una vida particular, en una historia de la literatura. La literatura cambia pero sin dejar de ser siempre literatura. Como dijo el novelista Milan Kundera dando a entender, a mi modo de ver, su pertenencia a una tradición: “No estoy comprometido sino con la novela europea, esa herencia, no bien agradecida, que recibimos de Cervantes” (s.f.: 98).

Es aquí tal vez valiosa la idea de un *canon*, entendido como un “elenco de obras o autores propuesto como norma o como modelo” (Petrucci, 1978: 556). Cada país, cada nación, cada hemisferio, cada lengua selecciona, ordena sus autores y sus obras. En inglés, Shakespeare; en francés, Racine o Flaubert; en alemán, Goethe o Kafka; en italiano, Dante o Petrarca; en español, Cervantes, García Márquez o Borges; en el mundo andino, el Inca Garcilaso o Arguedas, etc. A veces representa más una obra que un autor. En Alemania, *Fausto*; en Inglaterra, *Ulises*; en Norteamérica, *Hojas de hierba*; en Argentina, *Martín Fierro*; en Colombia, *María*. (Quizás hoy apostaríamos más a *Cien años de soledad* o a *La tejedora de coronas* que a *María*). Vale decir, esta selección y ordenamiento no está gobernada por normas estrictamente lingüísticas, aunque sí literarias –la *dispositio* y *elocutio*–. Borges ha señalado que al castellano lo representa mejor Quevedo que Cervantes. Tampoco guía a estos cánones las razones éticas, ya que el mismo Borges ha señalado que quizá representa más a Inglaterra un Chesterton que un Shakespeare, o a Argentina, el espasmo juicioso ante la tiranía, *Facundo*, que la loa a un criminal que es *Martín Fierro*. Las razones literarias quizá sean más determinantes. No obstante, no son menos complejas. Que en el *canon de occidente* –para recoger las palabras de Harold Bloom, un crítico que nos ha dado el elenco de los 400 autores de occidente, dejando por fuera a tantos, como sólo puede hacerlo un canon hecho desde

EE. UU.—, Homero resulte una *obra guía*, no resulta más que una constatación de un mundo para el cual es central la guerra y el regreso a casa del guerrero sobreviviente.⁷⁴ Tal vez el

⁷⁴ De las teorías del canon que he leído, la de Bloom es la más agresiva y excluyente. ¿Por qué? Por ser básicamente una respuesta a la irrupción de numerosas obras que se proclaman expresión de voces silenciadas, por los poderes generalmente vistos como excluyentes. Bloom trata peyorativamente estas voces, precisamente, por lo que valen: son las voces de la exclusión —aunque no de todas las exclusiones—. Dichas obras expresan a las mujeres, a los grupos gay, a los pueblos y razas ultrajadas. Bloom las llama con el terrible nombre de “Escuela del Resentimiento”, porque buscan afirmarse negando, despreciando a una serie de autores que van desde los griegos y pasan por, entre otros, Dante, Shakespeare, Cervantes, Joyce, etc. Es una *Escuela* que, según Bloom, intenta mostrar la pertenencia de una obra a su época y a las clases dominantes de ésta. Esto obliga a Bloom a defender la literatura, en términos de una estética desprovista de los vaivenes de cada época. En dicha estética se vuelven determinantes algunos aspectos, los cuales considero, ya vagos, ya fructíferos. Vago me parece que Bloom le otorgue a una obra literaria “el estatuto canónico” si es original, y que afirme que es original porque brinda “esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar” (1994: 14); vago me parece que se diga que una obra es canónica porque exige simplemente lecturas. Al contrario, fructífera me parece la idea de que el canon es necesario para sostener nuestra continuidad más allá de nuestra muerte: “poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado” (p. 40). Pero no hay duda de que lo que se debate aquí es si podemos ser “originales” por fuera del canon. Ante esto, Bloom es implacable. Porque en tiempos de “la edad caótica”, cuando surgen innumerables obras de arte que tienen una inmortalidad de 15 minutos, es, creo, necesario resaltar que muchas de nuestras novedosas invenciones son variaciones de las propuestas estéticas de los griegos, de Shakespeare, de Cervantes, de Milton, de Goethe, de las culturas indígenas americanas, etc. Entonces Bloom extrema las cosas. No hay salida, no elegimos el canon, este nos elige: “Los grandes escritores no eligen a sus precursores fundamentales; son elegidos por ellos, pero poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios” (p. 21). En este sentido, Bloom se imagina las obras literarias como pertenecientes a una esfera autónoma: la estética; y a los autores como elegidos por la esfera estética, sufriendo la carga de angustia de ese pasado grandioso y absoluto. En esa estética se vuelve importante el trabajo del yo —Bloom coloca a Freud al lado de Proust y Kafka—. El canon, pues, es autónomo, sólo se abre entrando en él. Todo esto es tanto sugerente como bastante polémico. Son las comunidades humanas, a mi modo de ver, las que hacen nuestro “canon occidental”, seleccionan obras y dejan otras a un lado. Casi me atrevería a afirmar, con Borges, que “cada autor crea sus precursores”. Sin embargo, tampoco se puede hacer literatura sin el legado de los que ya la han hecho. Escribir una obra literaria es un trabajo en el que, sin dejar totalmente el canon a un lado, la creatividad y la sagacidad de un autor reinventa el canon, tanto siguiéndolo y enalteciéndolo como transformándolo, según sus búsquedas y propia estética. Cervantes escribió la primera novela moderna —¿no es más de la edad democrática que de la edad aristocrática, como afirma Bloom?— tanto porque no podía desprenderse del todo del canon caballeresco como tampoco dejar de proponer al lector una forma de evitarle que cayera en las trampas de esa ficción literaria. Joyce hizo la novela maestra de la edad caótica y, no obstante, su esfuerzo le debe no menos de la mitad de su obra a Homero.

La propuesta de Bloom, a mi modo de ver, tiene el grave problema de presentar los autores que ha leído —no pocos sin duda alguna— como si constituyeran “todo”

canon es más razonable cuando vemos la influencia de Homero en Virgilio, Dante, Joyce, Azuela, Rulfo, Tolstoi y hasta en *El payador* de Lugones, etc. Pero lo cierto es que algunas cosas son difíciles de decir sin esta tradición, aunque hay autores que creen que es susceptible escribir desconociéndola. Creo que es imposible hablar de la tragedia familiar sin los trágicos griegos, como es imposible hablar de literatura andina sin la tradición indígena inca. Cervantes, por su lado, siguió brindando secretos homenajes a los romances caballerescos que tanto repudiaba como amaba.

La idea de canon es, pues, arbitraria en parte, pero una vez el tiempo, el poder, o la amarga benevolencia de los nuevos imperios con los imperios derrotados –qué sé yo–, las políticas editoriales y, sobre todo, los hallazgos de un autor o una obra, los establecen, configuran el horizonte de la ficción literaria. Los literatos colombianos podrán, si quieren –como los nadaístas– quemar a *María*, pero esta obra pesa en cada línea que escribimos, y quizá si entra en desgracia, será porque ya está asimilada por nuestra manera de hacer ficciones, hasta el punto de que ya no se necesite nombrarla. Algún día, algunas obras o autores que no están en el canon recibirán el reconocimiento, y otras quizá nunca. Pero lo cierto es que el canon es una referencia contextual que rige la ficción, y que para el más renovador o anárquico autor, será fuente de lenguajes, temas, motivos, personajes, situaciones, etc.

el canon occidental. Si hubiera presentado al conjunto de autores que ha leído, a lo largo de sus años, como su selección de autores, según la marca que tiene, en él, la literatura de lengua inglesa; sin negar que esa lista hace parte de un canon más vasto, siempre en construcción; sin duda, entonces, heriría menos. Pero quizá esto se debe a la alarma de Bloom por la situación de miles de profesores de literatura, que se pueden especializar en un autor desconocido y de alguna lejana provincia. Si existen estos profesores, profetas de un autor y libro nuevo, no se les podrá criticar por este autor al que consagran su amor e interés, como hace Bloom, sino porque no tuvieron una formación que incluya siquiera los cuarentas clásicos de la Biblioteca Jackson o los doscientos de la Biblioteca Ayacucho. Hay que tener la bondad de Borges, quien no dudaba en hacer estudios profundos de “poetas menores”. El maestro de la rica mezcla de autores menores y autores clásicos: Borges, quien en su ensayo *Sobre los clásicos* ha dicho: “Mi desconocimiento de las letras malayas o húngaras es total, pero estoy seguro que si el tiempo me deparara la ocasión de su estudio, encontraría en ellas todos los elementos que requiere el espíritu” (1975: 616).

En verdad, podríamos pasar rápidamente de canon a convenciones, y decir que estas no se pueden romper totalmente, por anárquicas y revolucionarias que sean las de un autor determinado. Siempre podemos decir: Dublín para Joyce, Atenas para Esquilo, Asunción para Roa Bastos, el Cuzco para el Inca Garcilaso:

La rebelión más extrema contra las leyes o costumbres de la narrativa –las antiguas novelas de Fielding, Jane Austin, Flaubert o Natalie Sarraute– crea nuevas leyes que a su vez habrán de ser quebradas. Aun cuando se profese la anarquía narrativa total [...], que rechaza como falso todo lo que la mayoría de nosotros entendemos como forma, parece que el tiempo habrá de revelar siempre algún elemento congruente con el paradigma, siempre que exista en la obra ese elemento necesario de lo que es costumbre, que le permita comunicar algo (Kermode: 129).

Podríamos incluso decir que las convenciones requieren que algunas de ellas sobrevivan a los ficcionadores más revolucionarios. Cervantes, por ejemplo, lo que hizo fue integrarlas al contexto de lo narrado: su historia es el cuento de alguien que está absorbido por los productos ficcionales que permitían convenciones literarias pasadas.

Por otro lado, las palabras de Kermode nos permiten argumentar que el autor más anárquico, más renovador, más vanguardista, debe de conservar “algún elemento congruente con el paradigma” con el fin de “comunicar algo”.⁷⁵ Así la ficción literaria sea un artefacto con más de un sentido, debe de estar construida de tal forma que comunique algo. Por ejemplo, *Ulises*, quizá la novela más renovadora y vanguardista del siglo XX, puede alterar, jugar, exigir mil retos al lector, gracias a que en su transfondo está el programa de aventuras de *La Odisea* de Homero. Leopoldo Bloom no es nada sin Odiseo; Stephen

⁷⁵ En un ensayo inolvidable, *Sobre el realismo artístico* (1979), Román Jakobson ha polemizado, con buen acopio de argumentos, que el realismo, que se creía un servidor fiel de la realidad, no es más que un realismo convencional, a veces conservador, limitado y decadente, y otras, revolucionario.

Dedalus, sin Telémaco; y Molly no es una mujer infiel, sin el contraste con la casta Penélope.⁷⁶

La pregunta bien puede ser, ¿qué trajo un autor a una lengua, qué propuso a nuestro mundo e imaginación? Pero la pregunta que más nos interesa en este trabajo es: ¿cuál es el mínimo que un autor conserva del pasado, de la tradición, del canon, de sus costumbres tribales, para poder comunicar? Vale decir, una obra de ficción nos puede impresionar mucho por lo que inventa, pero siempre debemos preguntarnos por el mínimo de convención que permite que dicha obra no sea un caso absolutamente aparte del contexto histórico literario, autorial, lingüístico, genérico, etc.⁷⁷

No obstante, el canon es sólo una variable de las convenciones de la ficción literaria, quizá su parte más acostumbrada y más discutida, porque las convenciones literarias sin ser, si se me permite, reglas constitutivas, terminan teniendo una presencia cuasiconstitutiva; y sin duda, sin ser regulativas *per se*, terminan regulando mejor que las reglas de etiqueta, en tanto sean fructíferas. En el fondo, se trata de reglas que regulan ac-

⁷⁶ Edmund Wilson ha dicho: “La clave del *Ulysses* está en su título, y esta clave es indispensable si hemos de apreciar la hondura y alcance reales del libro. Ulises, tal como figura en la *Odisea*, es el griego medio típico en cuanto a inteligencia: entre los demás héroes, se distingue por un saber astuto más que exaltado, y por el sentido común, la rapidez y el nervio, más que por la bravura de un Aquiles o la firmeza y corpulencia de un Héctor [...] Ahora bien, el *Ulysses* de Joyce es una *Odisea* moderna que sigue muy de cerca la *Odisea* clásica tanto por el tema como por la forma; y la significación de los personajes e incidentes de su narrativa en apariencia naturalista no puede propiamente entenderse sin referencia al original homérico” (1989: 162-163).

⁷⁷ Creo que una obra que lograra este nivel de “innovación”, de extrema singularidad, no sería ya más que un adefesio, un disparate. Y las obras que aparecen en un principio, como que rompen con toda regulación, tarde o temprano mostrarán su mínimo, su raíz, su aplicación de una convención literaria, así como *Yo, el supremo* retoma la tradición guaraní. *Rayuela*, la supuesta antinovela –hoy tan poco leída–, después de una variación sobre el tema de la guía del lector, pronto nos conecta con el tema de un hombre que busca a una mujer; su primera frase innovadora es: “¿Encontraría a la Maga?” (Cortazar, 1988: 119). O si se quiere, si aceptamos empezar por el capítulo 73, pronto nos conecta con la literatura como juego de palabras, como trabalenguas infantil o trabalenguas adulto (gílgico): “Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas” (p. 545).

tos de habla ficcionales en los cuales se hacen preferencias –de personajes– gobernadas por reglas constitutivas.

Es oportuno entonces retomar la distinción entre reglas regulativas y constitutivas; nos interesa su aplicación, según Searle, a los actos ilocutivos, y su utilidad para nuestro intento de entender las convenciones literarias. Searle las distingue así:

Las reglas regulativas regulan formas de conducta existentes independientes o antecedentemente; por ejemplo muchas reglas de etiqueta regulan relaciones interpersonales que existen independientemente de las reglas. Pero las reglas constitutivas no regulan meramente: crean o definen nuevas formas de conducta. Las reglas del fútbol o del ajedrez, por ejemplo, no regulan meramente el hecho de jugar al fútbol o al ajedrez, sino que crean, por así decirlo, la posibilidad misma de jugar tales juegos (1994: 42-43).

Las reglas regulativas surgen después de que se da una práctica o conducta, entran a regular una costumbre, una rutina, que se ha dado y se da sin aquellas reglas. La práctica regulada puede darse sin dicha regla; esta no le es sustancial. En cambio, las reglas constitutivas constituyen, crean, producen lo que rigen; vale decir, lo que rige una regla constitutiva no podría darse sin dicha regla. Las reglas regulativas toman un imperativo enfático, en el cual es necesario, para su formulación, la palabra “deben”. Precisamente, como la práctica regulada puede existir sin ella, se trata sobre todo de una obligación regulativa, y su formulación se permite el énfasis, el imperativo. Searle señala: “Las reglas regulativas tienen característicamente la forma «haz **X**» o «si **Y** haz **X**». Dentro de los sistemas de reglas constitutivas, algunas tendrán esa forma, pero algunas tendrán la forma «**X** cuenta como **Y**», o «**X** cuenta como **Y** en el contexto **C**»” (1994: 44). Por otro lado, las reglas constitutivas, menos imperativas, parecen más descriptivas e, incluso, tautológicas. Rigen lo que describen y describen lo que rigen: “Se hace jaque-mate cuando el rey es atacado de tal manera que ningún movimiento lo dejará inatacado”. Son menos imperativas porque, de hecho,

realizar la acción, v. g., el jaque-mate, exige realizar esta regla al pie de la letra. Si no se cumple la regla, no hay jaque-mate. Una conducta que está de acuerdo con una regla regulativa, puede darse, “exista o no la regla” (p. 44). Pero una conducta o práctica que se hace de acuerdo con una regla constitutiva, sólo puede recibir especificaciones y descripciones si la regla existe (p. 44).

Hay que agregar que el propósito de John Searle consiste en “que hablar un lenguaje es realizar actos de acuerdos con reglas”, de tal manera “que la estructura semántica de un lenguaje es una realización convencional de conjuntos de reglas constitutivas subyacentes, y que los actos de habla son actos realizados característicamente de acuerdo con esos conjuntos de reglas constitutivas” (p. 46). A continuación Searle plantea –y sistematiza– el hecho de que el lenguaje es convencional, y que realizar actos ilocucionarios es también una operación verbal convencional hecha bajo el gobierno de reglas constitutivas.

La pregunta que surge entonces es: ¿con respecto a esta distinción, qué son las reglas literarias, recogidas por el “repertorio”⁷⁸ de

⁷⁸ El concepto de “repertorio” lo tomo de Iser. Según este, a diferencia del acto de habla, el acto de preferencia de ficción corresponde a un conjunto de construcciones que se realizan al leer: el lector se construye como interlocutor, construyendo, igualmente, al autor como interlocutor, y construyendo, en la situación de lectura, la situación de comunicabilidad sobre la base del conjunto de convenciones y tradiciones que Iser llama “repertorio” del texto, que es “el conjunto de convenciones necesarias para establecer una situación”. Ampliando el concepto, Iser dice: “el repertorio es la parte constitutiva del texto que remite precisamente a lo que es exterior. Sin embargo, la introducción de normas extratextuales no significa su reproducción por el texto. Al ingresar en él sufren una modificación que constituyen una condición esencial de la comunicación. El modo como las convenciones, normas y tradiciones hacen su aparición en el texto puede ser variable. De manera general, no obstante, puede decirse que los elementos del repertorio surgen siempre en estado de reducción. Incluso los textos sobrecargados de convenciones tomadas de la literatura anterior, o de normas sociales e históricas del mundo cotidiano, no pueden calificarse como reproductores de tales elementos, por el hecho de que estos han sido transportados al interior de un cuadro. Además, las convenciones, las normas sociales y las tradiciones aparecen en el texto de ficción rebajadas al nivel de un polo de interacción. Han sido desconectadas de su contexto original e integradas en nuevas relaciones, sin romper totalmente sus antiguos nexos. Deben presentarse, sin embargo, como el trasfondo que permita su nuevo uso. Por esta razón los elementos del repertorio asumen al mismo tiempo diversas funciones. Forman el trasfondo del que han salido, y, en el nuevo contexto, queda liberada su capacidad relacional, siendo así que en el contexto original estaban ligados por su función. Los elementos del repertorio no son, pues, idénticos a los que eran en su origen, ni a lo que los reducía su uso. En la medida en que pierden su identidad, se va perfilando el

“las comunidades literarias”⁷⁹? Recordemos lo dicho en el En-

contorno individual del texto. Esta individualidad no puede separarse del repertorio, porque se muestra en primer término por los elementos seleccionados” (1987: 190-191). Observamos en esta descripción grandes aclaraciones sobre el funcionamiento de las convenciones literarias de orden regulativo, englobadas y seleccionadas –reducidas– en el repertorio de un texto, que es el garante de que haya comunicación. Una dificultad también vemos: no es claro ¿cómo las convenciones son una cosa en el repertorio y no son idénticas en el texto, es decir, son otra cosa en la obra de ficción? De nuevo ¿cuál es el mínimo de convencionalidad que debe conservarse, es decir, qué repertorio hay que construir, para que haya comunicación?

⁷⁹ Menciono la idea de “comunidad literaria” a partir del concepto de “comunidad científica” de T.S. Kuhn, el cual la precisó en la *Posdata* de 1969 de *La estructura de las revoluciones científicas* (1962; 2000). Para T. S. Kuhn “una comunidad científica consiste en quienes practican una especialidad científica. Hasta un grado no igualado en la mayoría de los otros ámbitos, han tenido una educación y una iniciación profesional similares. En el proceso, han absorbido la misma bibliografía técnica y sacado muchas lecciones idénticas de ella. Habitualmente los límites de esa bibliografía general constituyen las fronteras de un tema científico, y cada unidad habitualmente tiene un tema propio” (p. 272). Sin embargo, estas “escuelas” son escasas en comparación con otros campos como el literario; aunque compiten entre sí “su competencia por lo general termina pronto, como resultado, los miembros de una comunidad científica se ven a sí mismos, y son considerados por otros como los hombres exclusivamente responsables de la investigación de todo un conjunto de objetivos comunes, que incluye la preparación de sus propios sucesores” (p. 272). Además de esta concepción, que plantea la inconveniente “identificación [...] de las comunidades científicas, una a una, con las materias” (p. 275), T.S. Kuhn desarrolla una concepción, según la cual son las actividades de las comunidades, bajo determinados presupuestos, las que hacen la ciencia normal y las revoluciones científicas. Dichos presupuestos consisten precisamente en “un paradigma” que gobierna a “un grupo de practicantes” (p. 276). “Un paradigma o conjunto de paradigmas” es ante todo una “matriz disciplinaria” compuesta por “generalizaciones simbólicas” que son formalizables y “que funcionan en parte como leyes, pero también en parte como definiciones de los símbolos que muestran”; es también “un paradigma metafísico”, en tanto son “compromisos con creencias”; son también elementos de la “matriz disciplinaria” los valores y el paradigma propiamente hablando o, mejor, los “ejemplares”, con los que Kuhn quiere decir: “las concretas soluciones de problemas que los estudiantes encuentran desde el principio de su educación científica, sea en los laboratorios, en los exámenes, o al final de los capítulos de los textos de ciencia” (p. 286). Estos aspectos se tornan complejos cuando se da el paso de un estado de ciencia normal a uno nuevo revolucionario que incluye, por ejemplo, nuevos ejemplares que prácticamente borran las soluciones anteriores de los problemas. Aquí Kuhn observa con discreto entusiasmo el intento de aplicar sus apreciaciones a las comunidades o grupos de otros campos como el arte. En un ensayo titulado *Comentario sobre las relaciones de la ciencia con el arte*, y publicado en su libro *La tensión esencial* (p. 1987), T.S. Kuhn muestra las diferencias entre las comunidades científicas y las artísticas. Sin perder de vista que la finalidad de las ciencias es la resolución de problemas, muestra que mientras la estética es el objetivo del trabajo artístico, en las ciencias la estética es un instrumento, que incluso impide la solución de enigmas, como “la perfección estética del círculo” en la Edad Media (p. 367). Hay aquí, pues, una “diferencia vital”: “el objeto del artista es la producción de objetos estéticos, los problemas técnicos son lo que debe resolver para producir tales objetos; para el científico, en cambio, el acertijo técnico resuelto es el objetivo, y la estética es

un instrumento para resolverlo. Sea en el dominio de los productos o de las actividades, lo que son fines para el artista son medios para el científico, y viceversa” (p. 368). Por otro lado, están las relaciones entre la ciencia, el arte y el público. Mientras el público puede identificar a un artista por su modo de trabajar, por su “estilo”, y ubicarlo como miembro de una escuela; los estilos de investigación son “frecuentemente y por desgracia eliminados de sus trabajos publicados” (p. 368). Igualmente, los detalles de una solución científica son en su especificidad y “lógica”, lejanos para el “gran público”; dada su dificultad gozan aún más, de un rechazo del público; por su lado, “el rechazo del público al arte [...] es un rechazo de un movimiento a favor de otro” (p. 369). Pero el asunto que más separa arte y ciencia, con respecto al público, es que mientras los científicos son quienes constituyen el público de la ciencia, el arte puede gozar de un público amplio, el cual sin más miramientos simplemente goza el producto, sin tener necesidad de conocer cómo se hizo. Es más, el arte está afectada por instituciones como los museos y las galerías, mientras que la ciencia es casi una cosa exclusiva de la comunidad científica. En conclusión, un lector común y corriente hace parte de la comunidad literaria, mientras que un lector del mismo tipo encuentra obstáculos por su competencia para acceder a los pomenores de una investigación científica. Los borradores de los científicos no encuentran un espacio para su exposición como sí encuentran museo los bosquejos de una pintura o los borradores de una novela. Se objetará que en nuestros días sí hay museos de la ciencia. No obstante creo que se trata de una diferencia capital: “el valor que se les concede a los productos del pasado” (p. 373). “El triunfo de una tradición artística no vuelve errónea a otra, el arte puede soportar al mismo tiempo, con mayor facilidad que la ciencia, muchas tradiciones o escuelas incompatibles” (p. 373); mientras tanto una innovación en la ciencia manda lo anterior al tarro de la basura o al archivador del historiador de la ciencia. Hacer novela en las postrimerías del siglo XX, no borra necesariamente a Cervantes, a Rabelais, ni a Homero; en cambio Kepler y Galileo sí le quitaron totalmente la importancia a Ptolomeo para resolver problemas. De ahí “el valor, radicalmente diferente, que los científicos y los artistas le conceden a la innovación por la innovación” (p. 376). Mientras un artista asume las innovaciones como “un valor superior” –aún sin temor a entrar en contradicciones, según el decir de Mukarroský–, para un científico “los cambios se le vienen encima, bien por agudas dificultades internas a la tradición en la cual ha trabajado desde un principio, o bien por el éxito particular dentro de su propio campo de alguna innovación introducida por algún otro. Y aun entonces los cambios se aceptan con renuencia, pues cambiar de estilo dentro de un campo científico es confesar que son erróneos los primeros productos de uno y también los el maestro” (p. 374).

Ahora bien, el concepto de “comunidad literaria” no puede ser más que bosquejado en esta oportunidad. Como se observa, al contrario de la “comunidad científica”, la “comunidad literaria” es mucho más amplia. Mientras el producto de la ciencia, las soluciones de enigmas, son la tarea profesional de los científicos; el producto del arte, el cuadro, la novela, el libro de poemas, son las creaciones de la profesión artística. Pero en tanto el producto de la ciencia sólo circula entre los profesionales de la ciencia, el del arte circula entre los no profesionales, para los que está construido. El arte se hace para aquellos que no son profesionales del arte, al menos no siempre. Vale decir, si hay artistas que hacen arte para artistas, sólo son un subconjunto del conjunto de los hacedores del arte. La ciencia es para los científicos, el arte puede ser para cualquier hombre. La ciencia se juzga entre pares, el arte es tanto para los artistas como para los que no lo son. Las “comunidades literarias” están conformadas por literaratos y no literaratos, y a pesar de los fundamentalismos, a una obra aprobada por el conglomerado de los no literatos, bien puede importale un pito lo que diga la parte especializada de la “comunidad literaria”. Por tanto, la comunidad literaria se compone de unos grupos

sayo IV. Searle se pregunta por lo que hace posible la ficción-simulación. Y contesta que el discurso de la ficción funciona a partir de un rompimiento. El conjunto de “reglas que correlacionan palabras (u oraciones) con el mundo”, de orden vertical, es roto por “un conjunto de convenciones extralingüísticas no semánticas”, de orden horizontal. Ahora bien, reformulando la pregunta tenemos, ¿qué son las reglas extralingüísticas y no semánticas que rigen la ficción? Por un lado no son lingüísticas, pero por otro, dependen para Searle del discurso de la ficción y no de la voluntad del lector.

En primer lugar, preguntemos cuándo aparecen las reglas de las obras de ficción, como la de que “la historia se refiere a lo que es y la poesía a lo que puede ser”. Sin duda, la primera colección de convenciones de occidente, expresadas manifiestamente, es la *Poética* de Aristóteles. Hay, pues, que aseverar que ya se habían creado la obra épica de Homero, las tragedias de Esquilo,

estrictamente literarios y de un conglomerado –lectores, espectadores, mediadores culturales–, que, aunque no son literatos, aprueban o desaprueban con su lectura el valor de una obra. En la medida en que se ha pasado del cuento folclórico al literario, de la oralidad a la escritura, han surgido una serie de mediadores entre los literatos y no literatos, encargados de “aceitar” la circulación y la recepción de las obras literarias. Se trata de los críticos literarios, los periodistas literarios, los profesores de literatura, académicos, investigadores, historiadores de la literatura e, incluso, los editores, etc. Así pues, a la comunidad literaria la conforman literatos, no literatos y mediadores literarios. Los límites entre estos no siempre son claros. Un literato como Borges es un excelente mediador literario; a la *Revista Sur* la conforba un grupo de mediadores literarios impulsados por ese monstruo de la mediación literaria: Victoria Ocampo. Algunas decisiones de la historia literaria, muestran la sorpresa que causa un hombre cuando hace el paso –el abandono, según otros– de literato a no literato: es el caso de Arthur Rimbaud. Hay no literatos que deciden finalmente entrar a formar parte de la comunidad literaria, no sólo como creadores de lectura literaria sino como creadores de escritura literaria: es el caso de José Saramago o de Lampedusa. ¿Acaso el lector Alonso Quijano no pensó en coger la pluma y continuar una de las tantas aventuras narradas por los libros caballerescos? Como las “comunidades literarias” acogen tradiciones de distinta procedencia, contradictorias entre sí, y que no por ello se invalidan, cumplen el papel tanto de regular como de liberar y ampliar las convenciones literarias. Regulan a veces, desde sistemas de convenciones estrechos y que las comunidades se encargan de convertir en verdaderas restricciones, sea censurando, como en las sociedades cerradas; o sea premiando, como en sociedades más o menos abiertas. Empero se pueden encargar de abrir el horizonte, es decir, de conectar con innovaciones y de liberar la creación literaria de cánones enmohecidos, como lo hizo en el Perú, en los años 20, la revista *Amauta*, y en Colombia, hacia 1955, el grupo de la *Revista Mito*. Pero todo lo dicho en esta nota es sólo tentativo, esquemático, sin duda tema fértil para futuros trabajos.

Sófocles –Eurípides estaba sorprendiendo a los griegos con un tipo de tragedia más cruel y menos clásica: *Medea*–. Por tanto, debemos concluir que las convenciones de la ficción son regulativas, pues antes de ella se hizo la épica, la historia y el drama griego. Otro ejemplo es el intento de clarificar las reglas de una novela policial, intento de los años 20, en el que sobresale el de Chesterton (1985) y el de Borges (1935, 1999). Cuando estos autores se proponen definir qué debe tener un cuento policial, Poe ya los había escrito. Una vez más la práctica precede a las reglas. Igualmente el clásico *Decálogo del cuentista* de Horacio Quiroga es hecho varios milenios después de que la humanidad escriba, relate, narre cuentos. De la misma manera, ya Lope de Vega ha hecho una parte de la comedia que reinaría durante los primeros cuarenta años del siglo XVII, cuando escribió su *Nuevo arte de hacer comedias*.

En conclusión, las convenciones de las obras de ficción son regulativas, imperativos planteados con el poder de una sistematización filosófica (Aristóteles); con la experiencia de un autor en un género como el cuento (Quiroga), en el drama cómico (Lope), o en un género específico como el cuento policial (Chesterton y Borges). En síntesis, se trata de conjuntos de reglas compendiadas mediante el designio de “las comunidades literarias”, encargadas de entender, explicar la ficción literaria, y de sistematizar sus tipologías o géneros (teóricos y filósofos, críticos y comentaristas, etc.); de enseñarla (pedagogos y promotores culturales); de publicarla (editores). Estas “comunidades literarias” se encargan, en el fondo, a veces, de sugerir, y en la mayoría de los casos se encargan de dictaminar qué se debe aceptar o no como ficción. Es decir, qué se debe leer como tal y qué no. Incluso, autores que aparecen como agentes de la libertad artística están atrapados por reglas que rigen cómo hacer, por ejemplo, ficciones novelísticas. Por ejemplo, Vargas Llosa, a mi manera de ver, está cada vez más preso del modo de investigar y producir novela europea; aunque él no lo crea, es más libre un cuento de Arguedas que una novela del autor de *El hablador*, atrapada en su ideología liberal y que ha perdido la

magia del espacio andino. No obstante, surge una inquietud, ¿si un autor hace el acto de habla de ficción necesario para inventar mundos habitables, le preocupa que aquellas “comunidades literarias” lo acepten? En vez de decir: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”, ¿le tocará escribir manifiestamente: “Estimado lector interlocutor, voy a hacer una ficción; esta empieza así: «En un lugar de la mancha...»”? ¿No habrá, en el fondo, implícita una declaratoria de ficción?

¿Esto incide en que las convenciones de la ficción dependan menos de los textos mismos que de las agencias editoriales, de los autores, de los pensadores, de los gremios que conforman “la comunidad literaria”? Entonces, ¿qué hacemos con lo dicho por Searle? No veo problema alguno por lo que él mismo ha dicho: “una obra de ficción no necesita consistir, y en general no consistirá, enteramente de discurso de ficción”. Las obras de ficción están compuestas, entre otras cosas, por enunciados comprobables históricamente (como decir en el capítulo VI de *El Quijote* que Cervantes es el autor de la *Galatea*), y por discurso de ficción. Son, pues, las obras de ficción las que están gobernadas por remedos de reglas regulativas; el discurso de la ficción, para ser consecuentes, de alguna forma debe estar regido tanto por reglas regulativas como cuasiconstitutivas. Por tanto, de alguna forma, que quizá aquí no desentrañemos, las obras de ficción deben de usufructuar de las reglas constitutivas del discurso de la ficción.⁸⁰

⁸⁰ Es claro que si alguien dice una afirmación verdadera y, a continuación, otra igualmente verdadera y, luego, otra más, también verdadera; puede decirse que, en general, dice verdades. Pero si alguien dice una verdad y, a continuación, una ficción y, luego, otra verdad y, a continuación, más ficción; todas las afirmaciones se vuelven seudoafirmaciones y quedan contagiadas de ficción. Una verdad dicha en una ficción es otra cosa que una verdad; quizá –no sé– se vuelve una ironía, como lo son los distintos juicios que hacen los personajes de *El Quijote* sobre Cervantes: una ironía de Cervantes dirigida a Cervantes: una autoironía.

Ahora bien, si alguien afirma las siguientes tres verdades, una tras otra: “«Cali es la capital del Valle», «El cubo de 2 es 8» y «Cervantes estuvo secuestrado casi cinco años en Argel»”, tendríamos que decir que, a pesar de que cada una de las afirmaciones de esta preferencia es verdadera, la preferencia es una locura y un absurdo. Por tanto, debemos pensar con mucha fuerza menos en “enunciado de ficción” que en –como vimos con Ricoeur– “discurso de ficción”. La obra de ficción es un discurso de ficción, y su lógica discursiva y su verosímil, reorganiza todos los enunciados. De tal forma que

En los siguientes tres ensayos plantearé tres aspectos, de los cuales el último es el más importante: 1) *Ensayo XII*, las reglas regulativas y los repertorios, 2) *Ensayo XIV*, las convenciones literarias, en términos de Austin: un juego cuasiliterario y 3) *Ensayo XV*, variaciones en torno a cómo se constituye el pacto ficcional. Concretando, desarrollaré, 1), a partir de un caso, una evaluación de las reglas regulativas que nos facilite mostrar en qué sentido son proyectivas. Por otro lado, 2), realizaré el ejercicio –mitad serio, mitad literario– de aplicar las condiciones de fortuna de Austin a las preferencias fictivas. Finalmente, 3), en el contexto de las *tradiciones trascendental y metafictiva* de la ficción, planteo algunas características del pacto ficcional, basado en la forma como los textos de ficción permiten al autor y al lector entrar en contacto; igualmente en el *Ensayo XV* intentaré desarrollar la afirmación de Genette, según la cual proferir ficción es un auto auténtico que consiste en el elemental acto en el cual el autor dice “declaro que esto es ficción” (2004: 127-128). Quisiéramos poder encontrar una regla a la que deben acogerse todo autor y lector de ficción, por lo menos cuando declara; una regla constitutiva que nos permita observar que el discurso de ficción también adquiere serios compromisos, es decir, se toma demasiado en serio para engañar a sus lectores –no sin la anuencia de estos. Nos urge, pues, incrementar las posibilidades de que un discurso de ficción tenga, al menos, la fuerza ilocutiva declarativa, sin tener siempre que decir necesariamente “finjo”, “lo siguiente es una ficción”, o “esto cuenta como una ficción”; lo cual se suple sencillamente con un *paratexto* en forma de título que inicie la ficción, que, en ocasiones, es una declaración plena y lanzada a boca de jarro, como lo hace Cervantes, cuando publicó en 1613 sus novelas con un tinte de maravilla y ejemplaridad: *Novelas ejemplares*, o Borges, cuando tituló a su libro de cuentos de 1944: *Ficciones*.

podría extrapolar las condiciones de constitución de los enunciados al discurso de ficción. Una obra de ficción tiene que tener alguna regla constitutiva, sin la cual no sería tomada en serio como ficción. Genette, como veremos en el *Ensayo XV*, plantea que esta se da en tanto la preferencia de ficción es una declaratoria de ficción.