

En Westeros no hay microprocesadores

Géneros y enciclopedias ficcionales

Guadalupe Campos

Géneros y enciclopedias ficcionales

Buffy: Hey... how've you been?
Amy: Rat. You?
Buffy: Dead.
Amy: Oh.

Buffy the Vampire Slayer, t. 6 ep. 9

En casi cualquier ficción sobre vampiros, de la segunda mitad del siglo XX en adelante, el momento metagenérico de repasar la enciclopedia canónica del género (en general, tal como la estableció *Dracula* de Bram Stoker), deviene prácticamente inevitable. Así, desde el repaso que Robert Neville hace de la tradición para fortificar su hogar en *I am Legend* de Matheson hasta el entrenamiento como cazadora que recibe el personaje de Buffy en el primer capítulo de la serie que lleva su nombre, la rápida revista de los elementos asociados con la existencia y características de los vampiros se hacen desde el convencimiento de que el lector o espectador los conoce. Y es desde ahí que, según las necesidades del relato, se toma la distancia necesaria: la explicación verosimilizante de ciencia ficción que utiliza Matheson (un arma biológica que salió horriblemente mal), o la ironía en la banalización, efectiva de todos modos, que rápidamente ejerce la aprendiz adolescente cuando debe identificar a su primer vampiro.¹ Es necesario que el lector posea una enciclopedia míni-

¹ Presionada por su entrenador para distinguir uno, en una noche en el Bronze (punto de salida y reunión obligado de la juventud de Sunnydale), Buffy señala a desgano y acierta. Cuando tiene que explicar cómo lo detectó, sin embargo, señala que todo su atuendo está pasado de moda y un poco fuera de lugar.

ma de la ficción de vampiros para que la ironía y el chiste, respectivamente, funcionen.

Vale aclarar desde el comienzo que este artículo es una continuación cercana de otros dos anteriores, publicados en esta misma revista, en los números 4 y 18 respectivamente: "Modalidad mimética y mundos posibles: narración y límites de la imaginación literaria" y "La casita en el bosque: Mundos ficcionales y géneros literarios", y que de alguna manera se encuentra sugerido en ellos dos.

El primero de ellos (que ya requeriría revisión) planteaba la existencia una mimesis por defecto que liga todo texto a una red de supuestos que siempre, en algún momento, entronca con la enciclopedia del mundo real disponible para el lector implícito. A partir de esto, proponía la combinatoria entre niveles +/- de saturación (entendida como un mayor o menor énfasis en la descripción de los elementos que pueblan el mundo ficcional), de mimesis (es decir, cuán cerca o lejos está el marco de referencia que explica el funcionamiento del mundo ficcional de nuestra idea consensuada de la realidad) y de cohesión (según haya o no un marco unívoco que sirva para explicar la causalidad que guía los acontecimientos en el mundo ficcional). Con esto, se podían generar ocho grandes modalidades, ocho extremos entre los que se puede mover la imaginación ficcional y que sirven como límites de lo que es posible hacer con ella.

Una de las categorías posibles, entonces, era -saturado, -mimético y +cohesivo. En ese artículo, di en llamarla, por referencia al género prototípico en el que esto ocurre, "Maravilloso". La existencia (teórica y prácticamente evidente) de ficciones en las que el marco de referencia hegemónico existe y no es la enciclopedia del mundo real (dado que son -miméticos) requiere que haya disponibilidad en la cultura de marcos de referencia diferentes del aceptado socialmente como real, pero que gozan de un nivel de consenso. En aquel momento había ligado apenas esta posibilidad con los relatos tradicionales, lo que puede calificar de error, o por lo menos omisión: por supuesto, la existencia de una tradición es condición *sine qua non* para generar un mundo ficcional cohesivo que difiera mucho de la enciclopedia del mundo real y que no abunde en explicaciones y descripciones. Pero esa tradición bien puede ser una tradición genérica, "literaria" en sentido amplio.

En el segundo artículo mentado, precisamente, exploraba esta posibilidad desde la desviación: ¿qué es lo que hace que una obra ficcional que no podemos cerrar bajo la estampa de satírica y que remite estructural y claramente a un género fácilmente identificable pueda no pertenecer al género en cuestión? ¿Cómo catalogar el desvío cuando abreva abundantemente en los presupuestos y expectativas que un género muy codificado construye? El artículo abundaba, desde la lírica medieval y el cine de terror, en ejemplificación sobre la sospecha de que la simple intrusión de un elemento correspondiente a otro género u otra lógica en el stock esperable de constituyentes basta para descolocar la pertenencia genérica de una obra de ficción.

Competencias, códigos, horizontes

En *Lector in Fabula*, Umberto Eco ensaya varias aproximaciones a la idea de enciclopedia. La primera y tal vez más sintética de ellas es que "una competencia enciclopédica se basa sobre datos culturales aceptados socialmente" (Eco, 1993: 30), sobre lo que agrega, más tarde, que "su límite es el *universo del discurso*" (Eco, 1993: 57). Suma a esto otro sistema de categorías que, para el caso, podemos encontrar útiles. La primera de ellas es la de *hipercodificación*, el uso de "recursos estilísticos y genéricos que llaman determinada enciclopedia": así, "Había una vez" llama al conocimiento del lector/oyente sobre el relato tradicional, o "Estaba Jaimito" ya predispone a un tipo particular de chiste escolar/infantil con un tipo particular (soez) de remate.

Adscribe también el género a un segundo grupo de factores, dado por los cuadros y guiones intertextuales, que generan una tópica, esquemas retóricos y narrativos que hacen que el lector rápidamente espere determinados desarrollos y no otros, y que generan lugar para el juego del autor con esas expectativas (Eco, 1993: 119-120).

Algo parecido ya había postulado Hans R. Jauss para lo que él entiende como "horizonte de expectativas"

l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formidable qui, pour chaque oeuvre

au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'oeuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. (Jauss, 1978: 54)

E inclusive podría decirse que Roland Barthes en *S/Z*, con su postulado de cinco códigos que rigen nuestra interpretación de la narración, y en particular con la categoría de "códigos culturales", se aproxima un poco a esta misma idea de que todo texto hace en algún punto pie en un modo de conocer el mundo:

los códigos culturales son citas a una ciencia o a un saber; al señalar estos códigos nos limitaremos a indicar el tipo de saber (físico, fisiológico, médico, psicológico, literario, histórico, etc.) que se cita sin construir -o reconstruir- la cultura que articulan. (Barthes, 2004: 15)

En definitiva, la idea de que nuestra forma de relacionarnos cognoscitivamente con el mundo y los parámetros en base a los cuales moldeamos nuestra concepción cultural de la realidad y del funcionamiento de los discursos, dista muchísimo de ser una novedad, y ciertamente este artículo, por cuestiones de extensión, omite mucho más de lo que repone.² En todo caso, la idea común que subyace a todas estas propuestas es la de que ningún texto se origina en la nada cultural, y ningún texto es recibido en esa nada: las "competencias"

² Podría, por ejemplo, seguir la lista con Jerome Bruner y su *Making Stories: Law, Literature, Life*, en donde desde el punto de vista de la psicología cognitiva explora las formas en que la lógica del discurso narrativo de la ficción se retroalimenta de forma circular, recíproca, con los discursos que usamos para organizar en una linealidad manejable y con sentido aparente la experiencia, incluso en un ámbito tan aparentemente reglado como el del derecho. O bien podría remitir a puntos de contacto entre experiencia y concepción de la realidad que pueden desprenderse de la noción de tiempo en *Tiempo y Narración* de Ricoeur. Podría también, como en uno de los artículos anteriores que este texto continúa, remontarme a Aristóteles, [para hacer honor al lugar común](#). En líneas generales, es imposible teorizar seriamente sobre la narración sin de algún modo, aunque más no sea para desdeñarlo, pasar por el problema de la relación entre experiencia, representación y universo del discurso.

de Eco están muy cerca del "horizonte de expectativas" de Jauss, y ambas podrían incluir los "códigos culturales" de Barthes (o tal vez los cinco códigos que postula) entre sus partes constituyentes.³ En todo caso, queda una zona difusa en que se mezclan la codificación que hace pie en la experiencia de lo real (y de los discursos culturalmente aceptados para representar lo real) y la que hace pie sólo en el ámbito del discurso. No se pretende decir que estos textos teóricos citados no tengan sus propias aproximaciones al problema de la ficción, sino, nuevamente, que el punto de ensamble entre qué hace que sea diferente esperar un remate escatológico o sexual en un chiste que empieza "Estaba Jaimito", de esperar que, en otro que empieza "Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro: el verano se adelantó" la isla estará rodeada de agua, el relato transcurrirá en la Tierra, donde las estaciones son cuatro y se suceden en orden cíclico a intervalos regulares, a menos que alguien explicito lo contrario.

Construcción de mundos y saturación

Si nos movemos hacia las teorizaciones que, precisamente, ponen el foco en el modo en que se construyen los mundos ficcionales como alternativas accesibles a la "realidad", nos encontramos con que, en una línea muy relacionada con los conceptos citados en el apartado anterior, al hablar de la saturación, es decir, de la cantidad de información explícita que una obra de ficción otorga sobre el mundo ficcional que construye para sostener la narración, Lubomír Doležel apunta:

The variable saturation of fictional worlds is a challenge to the reader, a challenge that increases as the saturation decreases. When the reader reads and processes the fictional text, he or she reconstructs the fictional world constructed by the author. But what does the reader do with the zero texture and with the world's gaps? (Doležel, 1998: 170)

Y unos párrafos más adelante completa:

³ Y, ¿por qué no?, también con lo que di en llamar "mimesis por defecto" en el primero de los dos artículos propios publicados en números anteriores de esta revista.

Mimesis, which was jettisoned by modernist and postmodernist world makers, returns with a vengeance to normalize the reader's world reconstruction. (Doležel, 1998: 171)

Esta mimesis por defecto, estas expectativas respecto del mundo ficcional basadas en información preexistente, como ya se sugirió antes en este mismo artículo, distan de ser directas. Si bien es cierto que los lectores decodifican la mayor parte de la información omitida y basan sus expectativas, en gran parte, en la concepción de lo real que cree pertinente para la obra que está leyendo, esto es, en su conocimiento enciclopédico sobre el mundo.

Todo texto ficcional⁴ cuenta necesariamente con esto, como punto de apoyo de su codificación o para administrar la búsqueda de determinados efectos de lectura en el lector implícito.⁵ Y todo lector intenta (podríamos decir que con mayor o menor fortuna) sintonizar con esta enciclopedia prevista por el texto: así, al leer un cantar de gesta medieval el lector normalmente pone en juego la enciclopedia a su alcance sobre lo que sabe acerca de la cosmovisión medieval, y hace el esfuerzo de ajustar sus expectativas a ello.

Con esto, entonces, se da una primera bifurcación: la mayoría de los textos ficcionales están codificados en referencia a una única enciclopedia cultural, entendida como sistema de representación aceptado de lo real en el contexto de producción. Pero todo lector medianamente escolarizado y relativamente informado debería ser capaz de contar con enciclopedias alternativas, que le permitan acceder al menos parcialmente a textos alejados en el tiempo o en el espacio. Así, podrá leer, por ejemplo, *La Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam sin encontrar inverosímil y ridículo el mecanismo por el cual funciona el androide, es decir, poniendo entre paréntesis el propio conocimiento tecnológico sobre las dificultades de la inteligencia artificial.⁶

⁴ Y también los que se pretenden no ficcionales, claro.

⁵ Más atrás revimos la definición de "códigos culturales" que aparece en *S/Z*. Pero también el código hermenéutico que propone Barthes en ese mismo trabajo se sostiene íntegro en este presupuesto: la posibilidad del indicio se construye sobre la base de que todo lo no-dicho es neutro para el lector, pero no precisamente para la trama.

⁶ Algo parecido ocurre con mirar hoy en día el film *Alien*, en donde vemos una complejísima nave futurista en la que la computadora central funciona... a tarjetas perforadas. Al común de los espectadores el detalle le resultará como mucho simpático, y comprensible a la luz de su enciclopedia sobre el estado de la computación en los años '70.

Plural de enciclopedias, o niveles de mimesis por defecto

Podríamos decir, entonces, que hay, hasta acá, por lo menos dos enciclopedias (o niveles de enciclopedia) en juego en la recepción de un texto: la que corresponde al consenso sobre lo real y a la información que de él se desprende en el momento de codificación (la enciclopedia del mundo real del lector implícito) y la que corresponde a la enciclopedia del mundo real de cada comunidad de lectores. En el medio, claro, se encuentra un conjunto de saberes subsidiarios, la enciclopedia que el lector tiene sobre el consenso respecto del mundo real en el momento de codificación del texto. Toda lectura de un texto ficcional producido fuera de la actualidad espacio-temporal del lector (casi en cualquier lugar y momento dado, la inmensa mayoría de los textos ficcionales disponibles) depende para ser legible de una negociación entre ambas, y la falta de una de ellas (la situación poco habitual de un texto despojado de todo contexto recuperable, por ejemplo) inhabilitará la posibilidad de ese fenómeno, y por ende la de leerlo como ficción sin imponer artificialmente una enciclopedia hipotética "ortopédica" sobre su contexto de producción.⁷

Esto puede parecer un tanto enrevesado en abstracto, así que será mejor ejemplificar un poco. En el ejemplo XLIV del *Conde Lucanor*, al llegar al combate judicial que Pero Núñez encara para salvar el honor (y la vida) de una mujer acusada de adulterio, la situación se presenta de la siguiente manera: el caballero dialoga en privado con la dama, quien le confiesa que "ciertamente ella nunca fiziera aquel yerro de que la acusavan, mas que fuera su talante

⁷ Todo este apartado debe, por supuesto, mucho a Jauss (v. cita anterior en el cuerpo del texto) y al concepto gadameriano de "fusión de horizontes": "Todo encuentro con la tradición realizado con conciencia histórica experimenta por sí mismo la relación de tensión entre texto y presente. La tarea hermenéutica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente. Esta es la razón por la que el comportamiento hermenéutico está obligado a proyectar un horizonte histórico que se distinga del presente. La conciencia histórica es consciente de su propia aiteridad y por eso destaca el horizonte de la tradición respecto al suyo propio." (Gadamer, 1999: 377) Pensarlo específicamente en términos de formulación y recepción de mundos ficcionales, sin embargo, levanta una polvareda importante de cuestiones subsidiarias que justifica tomarse el trabajo de, para poder hacer las distinciones necesarias, no usar esa terminología en la explicación.

de lo fazer”⁸ El caballero se preocupa, porque sabe que ese detalle le va a costar algo. Un lector en nuestro contexto cultural, pequeñas comunidades de fanáticos religiosos aparte, divorcia justicia divina de victoria en combate, pero con un mínimo conocimiento sobre el medioevo eso no lo hace esperar otra cosa: en el contexto de un texto medieval, lo esperable es que en un combate judicial venza quien tiene la justicia a los ojos de Dios. Esto implica que el caballero vencerá, pero saldrá herido.

El mismo lector, enfrentado a un combate judicial en términos medievales pero en una ficción codificada entre el siglo XX y el XXI como lo es *A Song of Ice and Fire*, sabe que Tyrion Lannister es inocente del crimen del que se lo acusa, pero no estará en absoluto tan seguro de la victoria o derrota de su campeón como lo estuvo de la exacta victoria cara de Pero Núñez en el *Conde Lucanor*.

Hasta aquí, entonces, tenemos una enciclopedia del mundo real del lector implícito, que fuera del contexto de producción de la obra de ficción se vuelve accesible sólo en cierta medida, otra que corresponde a los parámetros de lo real que maneja el lector, y un mundo ficcional que abreva de ambas en cada actualización.

Si retomamos la noción de *horizonte de expectativas* como la definió Hans R. Jauss en el fragmento que aparece citado más arriba, se puede ver que hay un aspecto, el discursivo/genérico, que aquí ha sido omitido: este desglose de las construcciones para explicar y dar una idea de plenitud y coherencia aparente a la realidad no es sino un aspecto de la textura de implícitos y referencias en la que se sostiene la construcción de un universo ficcional. En palabras de Thomas Pavel, "literary genres (...) often carry along strong hypotheses about their fictional worlds" (1986: 129). Así, las marcas de pertenencia de una obra de ficción a un género determinado habilitan, a su vez, enciclopedias específicas sobre los elementos que habitan ese mundo ficcional, en ocasiones muy completas, como la que rige el cuento de hadas o los subgéneros del relato de terror.⁹

⁸ Cito desde la edición de Blecua (ed.) (1984) Don Juan Manuel, *Libro del conde Lucanor*. Madrid, Castalia, 231.

⁹ Recuerdo nuevamente aquí que hay un artículo anterior dedicado íntegramente a esta cuestión en el primer número del año de esta revista, "[La casita en el bosque](#)"

Inclusive, para algunos mundos ficcionales, existen enciclopedias propias, que se corresponden a grupos de narraciones mucho más específicos: son las enciclopedias de los mundos ficcionales que trascienden el límite de una obra única de ficción: así, el lector de *Quidditch through the Ages*, de J.K. Rowling (publicado con el seudónimo de Kennilworthy Whisp), rápidamente pone en funcionamiento toda su enciclopedia sobre el mundo ficcional en el que transcurren los relatos que tienen como protagonista a Harry Potter. Esto es todavía más visible en mundos ficcionales en los que intervienen multiplicidad de autores: la mera aparición de Batman en una obra ficcional (aunque más no sea un breve cameo) implica completar mentalmente el mundo: si no se explicita su inexistencia para la obra ficcional particular que incluye a Batman que estamos leyendo, daremos por hecho, en una operación de mimesis por defecto, que existen Ciudad Gótica, la Baticueva, Alfred y el comisionado Gordon.

Límites e indeterminación

Pero volvamos un momento a *Buffy the Vampire Slayer*. Bastante pronto en la serie (podríamos tal vez decir que un punto de quiebre lo puede representar el capítulo octavo de la primera temporada, con la inclusión de un demonio informático), la premisa que proponía el cruce original, tomado de la primigenia versión filmica, de historia de vampiros cruzada con comedia adolescente, se amplía de tal modo que todos los esquemas causales sin excepción entran a formar parte del stock de figuras genéricas de las que la serie puede abreviar. De demonios a robots antropomórficos, de hombres lobo a conspiraciones gubernamentales armamentistas, de extraterrestres a la boca del infierno en un sótano, de la explicación completamente racional para todo en los delirios de una paciente psiquiátrica al apocalipsis evitado por lo menos una vez por temporada, la serie instala bien pronto la siguiente premisa: si existe una tradición de mundos ficcionales genéricos a la que referirlo, seguramente en algún momento se lo tomará prestado. Y muy posiblemente se jugará con él, y con las expectativas que el espectador tenga sobre el objeto en cuestión.

Algo parecido, desde la comedia y sin una línea argumental lineal como la que hilvana las siete temporadas de *Buffy*, ocurre, claro, con otras series televisivas

como *The Simpsons* o *South Park*.¹⁰

Aquí operan, entonces, la enciclopedia que contextualiza todas estas series como producidas en el final del siglo XX en Estados Unidos, y después respectivas dominantes genéricas (el relato vampírico, la sitcom familiar) muy difuminadas por la referencia constante a elementos que aparentan provenir de todas las enciclopedias genéricas disponibles, o que remiten a una suerte de "macroenciclopedia" ficcional. Esto tiene una consecuencia paradójica: la referencia a un plural de enciclopedias ficcionales hace que la matriz de los relatos sea fluida, y por ende el mundo mucho más difuso: tener demasiados elementos contradictorios para un mundo ficcional coherente lo convierte necesariamente en un mundo más incompleto que los demás.

Podemos decir, entonces, que la enciclopedia del mundo ficcional que se genera en cada actualización (o lectura) de una obra de ficción surge de la negociación constante con los saberes aceptados sobre lo real en su contexto de producción, los de su contexto de recepción, las convenciones del género dominante en el que se enmarca, las tradiciones heredadas (de haberlas) de otras versiones de ese mundo y las referencias y cruces hacia otros géneros que el desarrollo de la narración proponga. En definitiva, si la enciclopedia genérica del fantasy medieval con la que opera *A Song of Ice and Fire* nos hace suponer con cierta confianza que en Westeros no hay microprocesadores, sería muy complicado encontrar un único objeto pensable que podamos excluir del mundo ficcional de *Buffy*.

Bibliografía

Barthes, Roland (2004) *S/Z*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Bruner, Jerome (2002) *Making Stories: Law, Literature, Life*. Cambridge, Harvard University Press.

Doležel, Lubomir (1998) *Heterocosmica: Fiction and possible worlds*. Baltimore, John Hopkins University Press.

Eco, Umberto (1993) *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.

¹⁰ O, a su modo, *Dr. Who*.

Gadamer, H. G. (1999) *Verdad y Método I*. Salamanca, Sígueme.

Jauss, Hans R. (1978) *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.

Pavel, Thomas C. (1986) *Fictional worlds*. Cambridge, Harvard University Press.

Ricoeur, Paul (2004) *Tiempo y narración*. México, Siglo XXI.