

### XIII

## LAS CONVENCIONES LITEARIAS II

Creo haber aclarado que las obras de ficción están reguladas por convenciones, por normas y reglas, procedentes, en gran medida del pasado, coleccionadas –colección que no pocas veces parece dictamen pero que también son posibilidad y permiso–, en gran medida, por las *comunidades literarias* a través de acuerdos –sin duda *excluyentes*– llamados *canon*, que es una especie de forma institucional de darle configuración a la *tradición literaria*. Igualmente, he dicho que las convenciones y el canon literario se deben de organizar con respecto a cada texto con lo que Iser llama el *repertorio*, que es el conjunto seleccionado de acuerdos intersubjetivos, convenciones y tradición (de **SC**), que hay entre autores y lectores con respecto a cada obra, para que se produzca la comunicación. Se trata de un conjunto de acuerdos previos que permiten que un autor llame la atención del lector, que facilita que este esté preparado para entrar en contacto con la obra de ficción y que pueda realizar la lectura de, al menos, la primera línea de la obra y, si el contacto es persuasivo y el lector capturado, de las líneas siguientes

No obstante se presentan problemas, aunque en el fondo son falsos problemas. Uno consiste en que no tenemos claro si una regla es una constante encontrada en varias obras, una imposición, un consejo o una recomendación. Otro consiste en que lo anterior no explica cómo un autor logra innovar en una obra y, en ocasiones, poner en crisis el *canon* (el elenco de obras y autores seleccionados), el mismo *repertorio* (compuesto por el canon o la tradición, y las convenciones que sustentan dicho elenco en una obra concreta), hasta el punto de que no lo entienden sus contemporáneos, debido a que dicho *repertorio* parece raro, distinto, indebido, errátil, singular. De lo anterior se sigue que es al menos inquietante cómo, a pesar de que un autor produce con el beneficio de unas convenciones, realiza una obra distinta y, repetimos, singular.

Las convenciones son más claras cuando son variables que permiten producir una ficción perteneciente a un género determinado. Un ejemplo: Chesterton, en un breve ensayo titulado “Como escribir una novela de detectives” (1985: 128), propone cinco principios. En un inicio Chesterton duda de presentar unas reglas o principios para hacer ficciones detectivescas: “[...] tampoco creo que existan modelos ideales para la literatura detectivesca, como los hay para muchas otras cosas”; empero luego afirma: “[...] existe una parte de artesanía literaria, sencilla y sin recovecos, constructiva antes que imaginativa, que podría, dentro de ciertos límites, ser enseñada, e incluso, en circunstancias muy afortunadas, aprendida” (p. 128). Es indudable que, a pesar de su burla con los libros que se proponen ofrecer instrucciones para hacer cosas, en este ensayo Chesterton cuenta su experiencia como autor de novelas policiales.

Los principios que presenta Chesterton son: 1) “La finalidad de todo relato de misterio [...], no es la oscuridad, sino la luz” (p. 129), esto es, después de muchos enredos debe comprenderse todo con claridad. 2) “El alma de la ficción detectivesca no es la complejidad, sino la simplicidad”, vale decir, el secreto de quien cometió el crimen debe “parecer complejo, pero debe ser simple”. 3) “El hecho o figura que haya de explicarlo todo deberá de ser un hecho o figura familiares”, es decir, la circunstancia o personaje debe de estar en el escenario desde el principio, de tal manera que el lector se sorprenda de no haberlo visto, a pesar de estar ahí (a la manera de lo que sucede en *La carta robada* de Poe). 4) Los relatos detectivescos “no pasan de ser puras fantasías y han de tenerse como ficciones declaradamente artificiosas [...] Se trata de una forma artística muy artificial” (p. 131),<sup>81</sup> lo que expresa que estos relatos, para Chesterton, resaltan

---

<sup>81</sup> Se ofrecen aquí unas palabras de Chesterton, que no dudo en retomar más adelante, a propósito de la regla de oro de la ficción, la fe poética: “Yo preferiría decir que (el relato detectivesco) se trata abiertamente de un juguete, de una de esas cosas con las que los niños intentan distraerse. De lo que se infiere que el lector, que no es más que una sencilla criatura, y, por lo tanto, se encuentra completamente despierto, se da perfecta cuenta no sólo del juguete, sino de su compañero de juego, constructor de éste y autor de la superchería” (p. 131).

su magia ficcional, su 5) artificio: “la novela de detectives, como cualquier otra forma literaria, se ha de iniciar con una idea y no sólo darle comienzo para ir después en busca de él [...] Todo buen problema (detectivesco) tiene su iniciación en una idea posible, que, además, es en sí misma una idea sencilla: algún hecho de la vida diaria que el escritor pueda recordar y que el lector pueda haber olvidado” (pp. 131-132). Vale decir, en el fondo de esta ficción hay una idea tan sencilla y cotidiana que el lector la olvida, más no el autor.

De estos cinco principios-reglas, los dos primeros son variaciones de uno sólo: el relato es enredado y oscuro al principio y al final debe ser claro, luminoso y sencillo. Para esto requiere que no haya sorpresas absolutas, que todo esté ofrecido desde el inicio, lo que corresponde al tercer principio. Los dos últimos son reglas más generales. El último, es una regla de todo el arte literario. Cada uno de estos principios describe, en el fondo, los cuentos de *El candor del Padre Brown*. Seguirlos puede garantizar que nuestros cuentos policiales se parezcan a los de Chesterton. Aunque no son una garantía, seguirlos nos garantiza, por lo menos en el caso del escritor, aproximarnos a un tipo de cuento; y en el caso del lector, afinar sus antenas sobre el funcionamiento de los relatos policiales.

A su turno, Jorge Luis Borges escribió “Los laberintos policiales y Chesterton” (1935), un listado de reglas que debe cumplir la narración policial. Lo primero que Borges hace es restringir sus convenciones a la cultura inglesa, que a fuerza de ser extremadamente legalista es la única que considera el crimen como una de las bellas artes. En segundo lugar, no se refiere a las novelas de crímenes porque debido a su extensión se confunden con “la novela de caracteres o psicológica” (p. 127). Por tanto, Borges busca el código del cuento policial por ser “estricto”, para lo cual propone 6 reglas: 1), “un límite discrecional de seis personajes”, que es una conclusión de quienes leen cuentos de Poe, Conan Doyle y Chesterton; no se trabaja pues con multitudes, quizá con el objetivo de cumplir las primeras tres reglas de Chesterton. 2) “Declaración de todos los

términos del problema”, con el fin de cumplir la tercera y quinta regla de Chesterton; de lo contrario se produciría una sorpresa tramposa. 3) “Avara economía en los medios” (128); podríamos decir que esta regla engloba la primera regla de Borges. 4) “Primacía del cómo sobre el quién”, regla que tiene que ver con la idea de Borges de que este tipo de cuento es un escenario para el pensamiento y la abstracción, como lo desarrollará en su cuento “La muerte y la brújula”. (Este principio le permite a Borges separar lo policial de algo que detestó en los años treinta: el psicologismo). 5) “El pudor de la muerte”, es una superregla que hace parte desde Homero y los griegos del **SC** de occidente; con esto Borges intenta separar el cuento policial de la novela negra norteamericana. 6) “Necesidad y maravilla en la solución”, es decir, la organización de los acontecimientos hace necesaria la solución y, además, sorprendente, por lo inesperada. Se trata, creo, de un desarrollo de la segunda y tercera reglas de Chesterton.<sup>82</sup>

Me parece que con excepción de la regla 5<sup>a</sup>, todas son especificaciones de las reglas de Chesterton. Ya lo hemos dicho de la 1<sup>a</sup> y la 2<sup>a</sup>. La 3<sup>a</sup>, la tacaña economía de medios, es necesaria para la simplicidad final; la 4<sup>a</sup>, resume una preocupación de Chesterton... Las dos primeras reglas del autor de *El candor del padre Brown* son preocupaciones sobre el cómo, no sobre el qué o el quién. Por tanto, la 4<sup>a</sup> de Borges es una superregla, una de las grandes reglas del **SC** literario. La 5<sup>a</sup> es también una superregla. Y la 6<sup>a</sup> es una regla sobre el final, que en gran medida reescribe la 1<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> de Chesterton, pues redefine el tipo de fin y muestra que “la familiaridad del hecho o figura” se debe a que “es necesaria”. Ambos se ven abocados a superreglas y a convenciones de la literatura en general, sobre todo Chesterton, con la que plantea el acuerdo entre lector y autor ante la ficción- artificio, y, en parte de Borges, con la que expresa cómo presentar la muerte, que es una concesión a la tradición clásica.

---

<sup>82</sup> Borges gustó tanto de esta solución literaria, que la explota en varios de sus cuentos que no son de corte estrictamente policiales: “Hombre de la esquina rosada”, “La intrusa”, “La forma de la espada”, “El muerto”, etc.

En síntesis, vemos que estas reglas de Borges precisan en algunos casos las de Chesterton y en otros descubren particularidades no vistas por éste. Son reglas que en la mayoría de casos hacen referencia al mundo invocado por el cuento policial –aunque Chesterton es más ambicioso, pues quiere encontrar el código de la novela, mas no podemos olvidar su sarcasmo–; igualmente, conectan el **SC** de la literatura fundadora de occidente, la griega, y la regla esencial de la ficción como juguete y artificio.

¿Pero son en el fondo reglas razonables? ¿Son reglas que sirven? En principio creo que sí. No inhiben a ningún creador y le permiten ejecutar al menos cuentos policiales de estirpe inglesa, no de estirpe colombiana como *008 contra Sancocho* de Hernán Hoyos. Quizá algunas son oscuras, sobre todo la última de Chesterton –lo que se puede deber a la traducción que cito– o demasiado restrictivas, como la primera de Borges. ¿Por qué seis y no siete o cinco personajes? Quizá Borges ha hecho la cuenta; quizá se está burlando –no sé–, porque este tipo de regulaciones es en literatura, en no pocas ocasiones, más una incitación que una prohibición, una variación-guía y no una finalidad absoluta, a cumplir al pie de la letra. De ser cierta la cuenta de Borges, no creo que se afecte un cuento si los personajes son 7 u 8. No obstante, lo que sí quiere reglamentar Borges, es que no se puede hacer un cuento policial con una multitud; esta es más benéfica en la épica, llámese *Iliada*, *La guerra y la paz* o *Cien años de soledad*. En el fondo, pues, se trata de reglas relevantes y que no son pueriles. Supongamos que se dictamine la prohibición de escribir cuento policial en el que haya personajes quechuas; esta sería sin duda una regla pueril, porque, aunque el cuento policial surge en la cultura inglesa, la naturaleza de sus personajes puede ser universal; incluso puede ser personaje un orangután... Las reglas del **SC** policial o más precisamente del *repertorio del cuento policial*, por lo menos las que sobreviven, son fructíferas si permiten la construcción del mundo que una ficción genérica se propone invocar. Por ello no constipan la creación, permiten al creador

un campo seguro, en el que puede inventar, no porque pueda hacer cualquier cosa, sino, al contrario, porque se obliga a realizar sólo ciertas cosas. Por supuesto, quizás no pocas reglas están al borde de ser dejadas a un lado, sea porque el autor que inventa le da un campo más específico a un género, sea porque inicia un nuevo género. Un ejemplo se basa en la directriz que descubre Aristóteles: prácticamente exige que para ser un personaje trágico se requieren unos dioses que traten a éste como un insecto a aplastar. No obstante, no faltan autores que creen que todavía, cuando ya casi nadie apuesta por el poder de los dioses sobre los hombres, es posible hacer tragedias. George Steiner cree que ya no se pueden escribir tragedias: No obstante lo anterior, el dramaturgo brasileño Nelson Rodríguez –o Marco Antonio de la Parra en Chile– no duda en nuestros días en escribir *Tragedias criollas*.

Quizá es clave uno de los trabajos más relevante en la construcción del *repertorio* sobre la ficción literaria. Me refiero a *The art of fiction*, de Henry James, publicado en 1884 por el novelista inglés, nacido en Norteamérica. Se trata de un trabajo perspicaz, de un narrador excelente –aún desconocido–, que se toma en serio el trabajo del novelista. Se trata, creo, de una de las más radicales críticas a la convencionalidad de la ficción. Tanto que James se molesta por lo que aquí hemos presentado como la ficción-simulación:

Aún se espera, aunque quizás la gente se avergüence de confesarlo, que una creación que después de todo es solamente un “hacer-creer” (“make-believe”) (porque ¿qué otra cosa es una “Historia”?) será hasta cierto punto apologética: renunciará a la pretensión de intentar representar realmente la vida. Desde luego, cualquier relato sensato y medianamente consciente rehúsa hacerlo, porque rápidamente percibe que la tolerancia que se le otorga bajo esa condición es sólo un intento de asfixiarlo disfrazado de generosidad. La vieja hostilidad evangélica hacia la novela –que era tan explícita como ésta cerrada. Y que la consideraba algo menos favorable para nuestra parte inmortal que una obra teatral– era, en realidad, mucho menos insultante. La única razón de existir de la novela es que intente representar

la vida. Cuando abandone este intento, el mismo intento que vemos en el lienzo del pintor, habrá llegado a un punto muy extraño (p. 39).

La molestia de James se debe a que está instalado en el siglo XIX, y en el *repertorio realista*, es decir, en las **CO** y el **SC** realistas. Al contrario de lo que diría un siglo después el realista Vargas Llosa. Lejano de su contemporáneo Wilde, James no duda en afirmar que la novela debe representar la vida: “the only reason for the existence of a novel is that it does attempt to rereset life” (1884: 38). La novela es historia. Prefiere la actitud de quienes consideran inconveniente la ficción para la inmortalidad del alma, que la actitud que la considera como un simple fingimiento. Incluso pelea contra la actitud (del **canon metafictional** que considero que se origina en Cervantes, y continúa con Laurence Sterne y Denis Diderot, Jardiel Poncela, Macedonio Fernández y Borges) de contar que están haciendo ficción:

El material de la ficción también está almacenado en documentos y crónicas, y si no se traiciona a sí mismo, [...] ha de hablar con seguridad, con el tono del historiador. Ciertos consumados novelistas acostumbran a rechazar lo que suele provocar lágrimas en quienes toman en serio la ficción. Últimamente me llamó la atención, leyendo muchas páginas de Anthony Trollope, su falta de discreción en este sentido. En una digresión, un paréntesis o un aparte, reconoce ante el lector que él, y su confiado amigo, sólo están “fingiéndose” (“making believe”). Admite que los hechos que narra no han ocurrido realmente y que puede dar a su narración cualquier giro que más le guste al lector. Semejante traición a un oficio sagrado me parece, lo confieso, una gran ofensa (pp. 40-41).

Como se puede observar, James reclama porque la ficción sea tan seria como la historia, y aún más, “un oficio sagrado”. ¿Acaso no se documenta el novelista historiador? No es, pues, su ficción puro cuento. Y esto lo conduce a censurar a los autores de ficción que manifiestan que están haciendo ficción. Sin duda,

esta posición tiene que ver con el ideal “realista” del siglo XIX, pero recoge brillantemente el núcleo de las preocupaciones de lo que llamaremos en el último de nuestros *ensayos: la tradición trascendental*. Con estos juegos no se hubieran sentido ofendidos los novelistas ingleses del siglo XVIII, y mucho menos Cervantes. No obstante, esta posición le sirve para hablar de las reglas y para hacer ficción, teniendo en cuenta esta superregla: “La ficción es como la historia y, por tanto, debe ser tomada en serio por el autor y el lector”.

En *The art of fiction*, se destacan tres aspectos. Primero, querer darle a la ficción el prestigio que tiene la historia e, incluso, otro arte de ficción, que se hace con colores y líneas, el discurso silente, la pintura. Segundo, es un comentario crítico a las reglas de la ficción pueriles propuestas por Walter Besant. Tercero, es una apuesta por una condición, clave para nuestra argumentación: la necesaria sinceridad del novelista.

Después de hacer énfasis en la libertad del novelista, la suficiente y necesaria para que ejecute su ficción (“la ejecución pertenece sólo al autor; es lo más personal que tiene, y le valoramos por ello”: [1992: 47]); después de proponer que “la única obligación que de antemano debemos imponer a una novela, [...] es sea interesante”, James nos presenta “las leyes (laws) de la ficción”, las que hay que enseñar “con tanta precisión y exactitud como las leyes de la armonía, la perspectiva, la proporción” (p. 49). Las reglas (rules) del señor Besant son:<sup>83</sup>

- (1<sup>a</sup>) Que el novelista debe escribir sobre su experiencia;
- (2<sup>a</sup>) que sus “personajes deben ser reales y tal como podrían encontrarse en la vida real”; (3<sup>a</sup>) que “una joven educada en una tranquila aldea campesina debería evitar descripciones de la vida militar”, y “un escritor cuyos amigos y experiencias personales pertenecen a la clase media baja debería cuidadosamente evitar introducir sus personajes en sociedad”; (4<sup>a</sup>) que deberíamos escribir notas en un cuaderno; (5<sup>a</sup>) que los personajes deberán ser claros en su trazado; (6<sup>a</sup>) que trazarlos claro por algún

---

<sup>83</sup> Enumeraré las reglas con el fin de facilitar la posterior crítica de que son objeto por James.



truco del lenguaje o del modo de proceder es un mal método, y “describirlos minuciosamente es todavía peor; (7<sup>a</sup>) que la Ficción inglesa debería tener un propósito moral consciente; (8<sup>a</sup>) que “es casi imposible apreciar altamente el valor del arte esmerado; esto es, el estilo”; (9<sup>a</sup>) que “el punto más importante de todos es el argumento”, “que el argumento es todo” (p. 49).

A pesar de presentar el señor Besant como dignas de estricta observancia estas leyes (*laws*), reglas (*rules*) o principios (*principles*), que en este texto significan lo mismo;<sup>84</sup> Henry James discrepará de cada uno de ellos o los limitará tanto que les mermará su alcance, hasta mostrar que son bastante difíciles de cumplir, y que por ser tan generales, son pueriles. Lo primero que objetará es que no son tan exactos como presume Besant, son sobre todo “vagos”. Los primeros dos recomiendan “la realidad” y “la experiencia”. James dirá que “la Humanidad es inmensa y la realidad tiene multitud de formas” (p. 51), por lo que no ve cómo se podrá “establecer el sentido de realidad”. Prácticamente este precepto es impracticable. A propósito de “la experiencia”, el problema está en “¿qué clase de experiencia se propone, y dónde empieza y termina?” (p. 51); el problema está pues en determinar qué sirve más, si la experiencia que impresiona o cualquier otra. En tal caso, se burla James, habría que recomendarle al interesado –al aprendiz de ficción–: “escribe sobre la experiencia y sólo sobre la experiencia” e inmediatamente enmendar, para que no se mortifique: “¡Trata de ser una de esas personas en que nada se pierde!” (p. 53). Sobre la 4<sup>a</sup>, critica lo mismo, ¿cuáles notas se deben tomar? Sobre la 5<sup>a</sup> y la 6<sup>a</sup>, James entra a preguntar por qué no se sugiere el modo de trazar a los personajes, según la prescripción de Besant. Muestra lo difícil de esto, porque si se sugiere trazarlos con una descripción, o con un diálogo, se desconoce que en la novela nada está separado, todo está en

---

<sup>84</sup> Quizá el día en el que podamos distinguir entre “regla”, “norma”, “convención”, “ley”, “principio”, “condición”, “consejo” y “recomendación”, entre estas palabras y “precepto”, “prescripción”, “código” y “pauta”, podremos realizar una teoría de las convenciones literarias. Sin duda, tema para futuros trabajos.

todas partes. Aquí aprovecha James para criticar la idea de que se pueden construir novelas de personaje, sin acción, y novelas de acción sin personaje. (Vale decir, James critica una clasificación del **SC** de la ficción europea, que distingue entre novela y romance). Sobre la 7ª James es contundente: ¿cómo hacer una ficción moral o inmoral? La esencia de la discusión del *Art of Fiction* es que “las cuestiones de arte (en el sentido más amplio) son cuestiones de ejecución; las cuestiones de moral son enteramente otro asunto” (p. 73). Y agrega que si de moral se quiere hablar, la novela inglesa es timorata, sobresale por “la timidez moral del novelista inglés corriente, con su aversión a afrontar las dificultades que erizan por todas partes el tratamiento de la realidad” (p. 73). Y propone un propósito... pero antes observemos cómo elabora la crítica a las reglas 8ª y 9ª. Sobre la 8ª prácticamente no dice nada. Con respecto a la 9ª vuelve a preguntarse ¿cómo es posible separar lo inseparable, cómo es posible hacer una novela de argumento y que no incluya al modo, a la historia, a los personajes? “El argumento y la novela, la idea y la forma, son la aguja y el hilo, y nunca he oído que un gremio de sastres recomendara el uso del hilo sin la aguja o de la aguja sin el hilo” (p. 67). Tal vez, para quien sea capaz de “reconocer por separado lo que es argumento y lo que no lo es”, sea posible establecer una norma, por demás arbitraria, una lista de pasajes que se deben suprimir o expurgar de la ficción, un *index expurgatorius*. Hacer estas exigencias, “argumentos sí, aventuras no”, hace de la ficción un hecho artificial: “Me parece que esto hace retroceder la novela al pequeño y desventurado *rôle* de algo artificial, ingenioso; rebaja su cualidad grande y libre de inmensa y exquisita correspondencia con la vida” (p. 69).

En el fondo, Henry James se cuida de proponer reglas, con la excepción del propósito que expone al final. Desbarata las reglas del señor Besant, porque son vagas e impracticables, aunque Besant las propuso como exactas. Muestra que aquellas no son fructíferas, es decir, no son guías prácticas para escribir ficción. A veces, James propugna por ciertas recomendaciones como cuando dice que “el arte es esencialmente selección” (p. 65),

con lo que deja al arbitrio de cada autor qué se debe seleccionar según su ejecución. Propugna igualmente por la libertad, con una fuerza que parece más de un romántico de principios del siglo XIX que de un *novelista trascendental*<sup>85</sup> (afín a las literaturas realista y fantástica) de finales del XIX, ya que, por lo demás, admira a Flaubert. Antes de ofrecer una regla, James configura una objeción de la convencionalidad en la ficción:

Según sientan la vida, así sentirán el arte más estrechamente relacionado con ella. Esta estrecha relación es lo que no debemos nunca olvidar al hablar del propósito de la novela. Muchos hablan de ella como de una forma ficticia y artificial, producto del ingenio, cuya misión es alterar y ordenar las cosas que nos rodean, para traducirlas a los tradicionales moldes convencionales. Pero esta es una opinión que nos lleva muy lejos, condena al arte a la eterna repetición de unos cuantos *clichés* familiares, interrumpe su desarrollo y nos lleva directamente a un callejón sin salida. Captar el signo propio y peculiar de la vida, el ritmo singular e irregular, ese es el intento cuya fuerza vigorosa mantiene en pie a la Ficción. En la medida que nos ofrece ver la vida *sin* cambios sentimos que estamos palpando la verdad; en la medida que la vemos con cambios sentimos que nos está engañando *con* un sustituto, una componenda, una convención (p. 63).

La objeción es contundente, en apariencia. En lugar de negar lo convencional, James exige que la ficción no altere la vida para que ésta no parezca una construcción hecha con palabras y convenciones literarias. Es decir, niega lo convencional proponiendo una superregla. En verdad, asistimos a una brillante presentación del ideal del lenguaje como transparencia absoluta. James pasa a formular una regla que más o menos dice: “oculta tu material, deja ver la vida, la realidad, el mundo, como son en verdad la vida, la realidad y el mundo”. Pero para ser honestos con James, él no diría en la fórmula “oculta” sino “presenta”. Esto tiene varias explicaciones. Primero, la creencia en que la ficción sea como la historia. Segundo, el ideal realista

---

<sup>85</sup> Este calificativo se explicará en el *Ensayo XV*.

como una esencia de la ficción y no como un resultado de una convención. Tercero, un cansancio con los juegos convencionales *metafictivos* que se desnudan y que hacen creer que la ficción no tiene ninguna seriedad. No dudo que no hay peor ficción que la que, sin tener el deleite de tematizar la ficción de un Cervantes, se hace floja; no le apuesta a su verdad, a la coherencia de sus palabras y su mundo “representado”.

Si contrastamos esta exigencia con la 4ª regla de Chesterton, notamos que el uno escribe en el siglo XIX, y el segundo en el XX. Notaremos asimismo el humor del último y la seriedad del primero. Para el uno la ficción es algo sagrado; para el otro, un artificio; para James es ni más ni menos que estricta vida; para Chesterton, una necesidad para la vida. Pero en el fondo, ambas posiciones, aunque parezca paradójico, son complementarias. Veamos:

Creo simplemente que James sueña con una ficción que no parezca artificio, componenda y convención.<sup>86</sup> Y digo sueña, porque este tipo de ficción también está preso de convenciones que podrían redactarse así: “Entra en materia de entrada”, “aborda tu tema cuanto antes”, “no te salgas de tu tema”, “nunca recuerdes la situación comunicativa de una obra de ficción”, “tu lector no tienes porque ser convencido de nada: la ficción es una verdad si tú, joven novelista, seleccionas de acuerdo con tu ejecución”, “a más ficción, más vida; a más vida, más ficción”, etc.

Quizá la gran regla de James es: “haz que el lector no se engañe, porque tu ficción es sincera”. Efectivamente su única exigencia es: “La única condición que se me ocurre imponer a la composición de una novela es, como ya he dicho, que sea sincera. Esta libertad es un espléndido privilegio, y la primera lección del joven novelista es aprender a ser digno de ella”

---

<sup>86</sup> Se trata de un autor que se niega a lo que los formalistas llamaron *la puesta al desnudo* y que llamaremos *Metaficción*. Con este engendrillo de palabra hacemos referencia a lo que señala David Lodge en su maravilloso libro *El arte de la ficción*: “La metafiction es ficción que habla de la ficción: novelas y cuentos que llaman la atención sobre el hecho de que son inventados y sobre sus propios procedimientos de composición” (1998: 304).

(p. 77). La sinceridad no es extraña a la ficción, puesto que ya hemos acordado que es algo así como una mentira paradójica que encierra verdad, es decir, un tipo de discurso que requiere que el interlocutor sepa que no es verdad, en el sentido de un enunciado veritativo. Y esto está, como veremos, en el centro del pacto al que invita el autor de ficción y que acepta el lector de ficción. Por tanto, curiosamente, aunque la ficción es un artificio que bajo ciertas convenciones aceptamos como cierto o como un mecanismo discursivo que establece mundos, el logro de su mecanismo se debe a que el autor debe de creer en el o los mundos que la ficción estipula.

Herry James ha empezado por mostrar que en la ficción no hay reglas exactas, como las de la perspectiva en pintura; y ha terminado proponiendo una regla en forma de condición: “que la composición de la ficción sea sincera”. Una regla que recae sobre las relaciones entre autor y obra de ficción. Exige que el autor enuncie aquello en lo que cree, que no mienta. Es indudable que se refiere al contexto autorial, pues un novelista nunca podrá ser del todo sincero a la hora de darle vía libre a un narrador o a un personaje. Pero podrá ser en algo sincero. Borges ha dicho, en innumerables ocasiones, que el autor que no crea en su cuento no logrará transmitir la credibilidad al lector. Puede que incluso no crea en un personaje determinado, pero en lo que sí debe creer es en la posibilidad de la existencia de dicho personaje, de unas situaciones, de unos diálogos determinados, etc.

Quizá esto se deba a lo que vimos en un capítulo anterior con Mukarovsky. En la obra de ficción hay una función comunicativa, un significado comunicativo, que se basa en lo temático. Con esto un autor de ficción no juega. Tiene que ofrecer cosas más definidas que las que propone con el componente sígnico, autónomo de la obra, mediante el cual la obra se convierte en un hecho singular. Entonces, el autor decidirá por los grados de documentación necesaria para su ficción. Dice Mukarovsky:

Es muy importante para la estructura de una obra dada saber si la obra trata su tema como “real” (incluso documental) o como “ficticio”, o si oscila entre estos dos polos. Pueden encontrarse incluso obras que juegan con el paralelismo y el balanceo de una doble relación respecto de una realidad definida: una sin valor existencial, y otra puramente comunicativa. Este es el caso, por ejemplo, del retrato pictórico o escultural, que es a la vez una comunicación sobre la persona representada y una obra de arte desprovista de valor existencial. En la literatura, la novela histórica y la novela biográfica se caracterizan por la misma dualidad (1993: 59).

Mukarovský plantea que hay ficciones realistas y ficciones ficticias, es decir, doblemente ficcionales; y es curioso que James escribiera bajo ambos sistemas de convenciones literarias **SC**. Las primeras suelen disminuir su estructura ficcional, en aras de convencer rápidamente sobre su realidad histórica o biográfica. *Mémoires d'Hadrien* no deja de ser una ficción de un solo nivel, pues aunque la reconstrucción histórica del mundo del emperador hecha por Margarite Yourcenar es de un rigor poco visto, el acto mediante el cual una voz, o mejor, una pluma, la de Adriano, se propone presentar sus memorias, ese acto es una ficción.<sup>87</sup> Los cuentos de Borges son ficciones –sobre todo los de *Ficciones*– de doble nivel. *El Quijote* es una ficción de más de dos niveles, pues se tematizan los contextos autorial, narrativo y el relativo a los personajes.

Pero antes de seguir con un tema que desarrollaremos en los siguientes *Ensayos XIV* y *XV*, resumamos lo relativo a las convenciones. Los ejemplos de Aristóteles, Borges, Chesterton y James nos han servido para medir el valor de ciertas reglas en *el sistema de convenciones literario SC* y, por otro lado, la precariedad de muchas normas que se le exigen a la ficción, por

---

<sup>87</sup> Por esta razón, Cervantes dudó de los relatos picarescos. No le parecían que convencieran de verdad en el remedo de la voz de la memoria, pues aún no estaba presente la muerte en el discurso del narrador. Para Cervantes, este tipo de relato exigía el término de la vida. Y si este no se daba, se trataba de un relato que abusaba de la invocación realista. Sin muerte no hay voz que pueda contar de principio a fin toda su vida. Por esto hirió tanto don Quijote a Ginés de Pasamonte en el capítulo XXII de la *Primera parte de El Quijote*.

lo que pueden ser echadas a la basura. Muchas veces las reglas son sencillamente impracticables, y es muy probable que la *comunidad literaria*, ante la irreverente crítica de autores que pugnan con el *canon*, descubra y acepte lo ridículo de algunas de estas normas. Es claro, para mí, que este arte, el literario, carece de leyes, a no ser que se use la palabra “ley” como sinónimo de “regla”. Es muy posible que las reglas más duras, permanentes, como la 4<sup>a</sup> de Chesterton o la 5<sup>a</sup>, “el pudor de la muerte”, de Borges, o la superregla de James, funcionan porque son aún productivas; no entran por tanto en contradicción con la innovación literaria, y por el contrario favorecen la creatividad de las nuevas generaciones. Lo cierto es que el complejo atado de reglas, su organización convencional, en tanto principios guías que posibilitan nuevos casos, al turno que permiten regular, son algo más que reglas regulativas. A veces porque son antiguas costumbres con las que facilitan la creación de sucesivas obras maravillosas, de tal manera que se instalan en los autores y lectores, como el viaje de *La Odisea*; otras porque quizá son más que simples regulaciones: son guías, en proyección, fructíferas.

El sistema de convenciones literario **SC**, el elenco de obras y autores seleccionado o *canon*, y lo que un texto exige de estos para su comunicación y comprensión, es decir, *el repertorio*, es algo complejo y cuyo funcionamiento sólo me atrevo a decir que funciona cuando leemos una ficción, pero cómo funciona es un reto que no trabajaremos aquí. No obstante, podemos observar que una obra de ficción es la aplicación de un número y de unas relaciones tan específicas de convenciones, que la estrategia para dar cuenta de su *repertorio* no es trabajo fácil. En una obra se encuentran convenciones de distinto tipo, y sólo cuando un autor realiza una que reproduce en gran medida un conjunto discreto de convenciones, y con un orden acostumbrado, resulta dicha obra familiar (Iser, 1987: 191 y ss.), y si la familiaridad es excesiva, puede ser una obra fácil, demasiado predecible y, es bastante posible, incluso aburridora. Por otro lado, de ser una selección de convenciones rara y aún más, incoherente, es posible que la obra resulte poco entendible, quizá, en el mejor

de los casos, apta para un público ideal que vendrá después de la muerte del autor, ya la audiencia sea “futura (Stendhal) o imaginaria (los simbolistas)” (Mukarovský, 1993: 40). Pero además no basta con hacer una selección discreta y coherente de reglas. También incide ¿qué tanto selecciona el autor de las convenciones contemporáneas y de las tradicionales? Según Iser:

Como componentes centrales del repertorio textual, las normas seleccionadas en la realidad extratextual y las alusiones literarias provienen de dos sistemas diferentes. Unas proceden de sistemas semánticos propios de cada época, otras salen del arsenal de modelos de ficción en los textos de literatura anterior (1989: 191).

Quizá una selección excesiva, y con orden, de convenciones de la época del autor, incida en una obra de ficción fácil, con un número amplio de lectores, pero que tendrá una muerte asegurada cuando dicha época pase con su ideario de convenciones. De todas maneras, una obra jugará entre continuidades y rupturas bajo la aparición de concordancias y contradicciones. Como dice Mukarovský: “Las relaciones recíprocas de los componentes de la estructura artística están determinadas en gran medida por el estado anterior de la estructura, por la tradición artística viva” (1993: 51). Y continúa el semiólogo checo, nacido en Bohemia, que muchas veces las “incongruencias” y “contravenciones” de una obra señalan su singularidad y genialidad:

Las relaciones estructurales pueden ser de dos tipos: positivas y negativas; es decir, pueden manifestarse como concordancias o como contradicciones. Es claro a qué nos referimos con el término “contradicción”: la contradicción suele ser percibida subjetivamente como una incongruencia, acompañada por una sensación más o menos fuerte de algo inusual o hasta desagradable. Las contradicciones funcionan en la estructura artística como un factor de diferenciación e individualización. Cuantas menos contradicciones contenga la estructura artística, tanto menos individual será, tanto más se acercará a una convención general e impersonal (p. 51).



Me queda, finalmente, dirigirle una pregunta a las reglas de la obra de ficción, o por lo menos al discurso de la ficción –que según creemos contamina de ficción toda la obra de ficción–. La pregunta es: ¿se trata sólo de reglas regulativas y de ninguna manera de reglas constitutivas? Searle ha dicho:

Dos de las marcas distintivas de la conducta gobernada por reglas, en oposición a la conducta meramente regular, consisten en el hecho de que, generalmente, reconocemos las desviaciones del patrón como algo erróneo o defectivo en cierto sentido, y que las reglas, a diferencia de las regularidades, cubren, de manera automática, nuevos casos. El agente, frente a un caso que jamás ha visto con anterioridad, sabe qué hacer (1994, 51).

La pregunta tal vez sea mejor planteada de la siguiente manera: ¿permiten las reglas literarias algo más que regulaciones? Hay casos en que las reglas son tan estrictas que si hemos convenido que un *Romance* se hace con versos octosílabos y que riman los versos pares de forma asonante, se hará cualquier poema, menos un romance, de no seguirse esta regla. De la misma forma, si no seguimos las reglas para hacer un soneto lograremos en cambio un precioso “choneto”. Lo cual es sólo una regla en forma de prescripción convencional. Empero, lo cierto es que lo que hemos llamado *convenciones fructíferas* son en gran medida convenciones proyectivas, es decir, “cubren, de manera automática, nuevos casos”. Sobre todo las reglas de Aristóteles para la poesía, como campo de lo que puede ser; las reglas de Borges y de Chesterton –con respecto a los casos aquí tratados– son proyectivas, sobreviven ante nuevos casos, sopena de cambiar el mundo policial. No obstante, no siempre, al permitirnos una desviación, estaremos en un caso errado. Bien puede tratarse de un caso que pronto introducirá una nueva regla al arsenal o sistema de convenciones **SC** de los autores y lectores de obras de ficción. Al respecto, otra vez, nos dice Mukarovsky:

[...] Aun las relaciones entre los componentes de la obra adquieren un carácter normativo. Las contradicciones entre los componentes son percibidas como violación de la norma vigente; una vez que esta sensación de contravención se ha debilitado por la fuerza de la costumbre, la nueva relación se convierte en norma. Desde el punto de vista de las ciencias sociales, la estructura podría ser designada como un conjunto de norma, con la advertencia de que las normas no deben ser entendidas como reglas estáticas, sino como fuerzas vivas (1993, 54).

Finalmente, en qué consiste la 4ª regla de Chesterton: los relatos detectivescos “no pasan de ser puras fantasías y han de tenerse como ficciones declaradamente artificiosas [...] Se trata de una forma artística muy artificial”. ¿Será que la podremos generalizar para toda obra de ficción? ¿Incluso para las obras de ficción realistas a lo Henry James? ¿O son sólo pertinentes para un conjunto de obras con características comunes? ¿Será que esta regla es clave para aceptar el discurso de ficción como discurso de ficción, y no tener la caída ingenua (y deliciosa) de Don Quijote ante los libros fantásticos de caballería?

Ahora bien, ¿qué es la regla de sinceridad que exige James al novelista? ¿Será honesto creerle a un autor que hace una ficción, si luego nos dice, eso es puro cuento? ¿No implica, pues, la ficción alguna verdad? ¿Ni la verdad de la vida, como sueña James; la verdad de la historia, como pensaron Balzac y James; la verdad de los sueños, como piensa Vargas Llosa; la verdad del anclaje cultural en el país natal, como piensan Char, Hernández, Arlt, Alegría, Arguedas o Roa Bastos; la verdad de un mundo posiblemente habitable, como piensa Ricoeur? En síntesis, ¿el pacto del autor de ficción es de estricta observancia o es algo pueril, un suceso cuya fortuna no importa?