

la novela experimental y la sociedad

RENATO BARILI y GUSTAVO SÁINZ

Hay que partir del reconocimiento de que el actual ciclo experimental no inaugura una visión del mundo inédita sino que se sitúa en su mayor parte en las coordenadas de la "visión del mundo", surgida heroica y dramáticamente a principios de nuestro siglo. Por lo tanto, si se habla comúnmente de "novela nueva", la novedad anunciada en esta fórmula hay que entenderla en el sentido de una nueva proyección, de un nuevo tratamiento, y no del establecimiento de principios y actitudes del todo originales y sin precedentes. Los parámetros ideales en los que se apoya la investigación de nuestros días no se alejan mucho de aquellos que tuvieron vigencia al comienzo del siglo xx. Se seguirá poniendo el énfasis en una concepción antinaturalista y anti-determinista de la conducta humana: conducta "abierto", libre, que desdeña la ayuda del sentido común y de los criterios de una adecuada administración económica, exaltada y angustiada a la vez por su misma libertad, consciente de no poder traspasar los límites de su propia situación existencial.

Si entonces la "novela nueva" permanece todavía en el ámbito de una "visión del mundo" que es sustancialmente la de principios del siglo xx, hay que apresurarse a añadir que ella encuentra su justa razón de ser en el hecho de que realiza y lleva a efecto tal concepción, conforme a modalidades que le pertenecen, y que inútilmente buscaríamos en los grandes autores de los años de 1910 y 1920. Aquel conjunto de ideas, de actitudes éticas, afectivas, cognoscitivas, que ya fue característico del comienzo de nuestro siglo, al caer en manos de los autores de hoy sufre toda una serie de transformaciones, revisiones y adaptaciones, y quizá no es arbitrario referirse a ellas con dos términos generales, el de "normalización" y el de "rebajamiento", bajo la condición, claro está, de precisar con el mayor cuidado lo que se quiere significar con tales vocablos, de por sí algo vagos y genéricos.

La problemática del hombre libre, del hombre angustiado, etcétera, se "normaliza" en el sentido de que, en la actual etapa narrativa, se puede constatar que en general ya no corresponde a un protagonista excepcional asumirla heroicamente y contraponerla al filisteísmo de quienes viven todavía al nivel del sentido común. Es como si faltara la obligación de "predicar" esta nueva actitud humana, de anunciarla solemnemente como un verbo revolucionario, como una religión naciente. Dicha actitud llega a ser precisamente normal, y si antes estaba fuera de toda ley ahora se sitúa en el centro de una legislación ya establecida en la que todos nos encontramos sumergidos hasta el cuello sin ser capaces de confrontar lo anterior con lo posterior, los tiempos viejos con los nuevos. Para hacer una rápida comprobación pensemos en los universos de Jorge Aguilar Mora y José Agustín, tan distintos entre ellos pero tan solidarios al proponer un ámbito de experiencias compacto, regido por una sola clave, la cual, sobra decirlo, es rigurosamente *autre* con respecto a la del sentido común.

El "rebajamiento" es un fenómeno estrechamente unido al de normalización. Consideremos: si ya no hay lugar para un alma bella, para una lúcida conciencia que refleje y contraponga en términos ideales la concepción abierta e indeterminista con la cerrada y naturalista, y que no deba sostener violentos duelos verbales con los burgueses filisteos, o tener dolorosos exámenes de conciencia, sucede que ahora toda esta problemática se materializa, penetra en las cosas, en los gestos, en los materialismos concretos. Este fenómeno de rebajamiento y materialización podría haber experimentado una primera y llamativa correspondencia en el plano lingüístico, como ocurre, por ejemplo, en las obras de algunos narradores hispanoamericanos, además de los ya citados: Manuel Puig, Elena Poniatowska, Luis Brito García, Julio Cortázar, Ricardo Garibay, entre los más eficaces y, en cierto modo, Guillermo Cabrera Infante:

racteres de una experiencia estática, sino más bien en el adjetivo que impide cualquier ilación en sentido religioso o espiritual, repitiendo con la máxima decisión que este valor se alcanza sólo en la materia, en el immanente *ser-ahí* de la situación existencial, en el reconocimiento de que todo lo que nos rodea es radicalmente contingente y *autre* respecto a nosotros, es decir, material.

Los escritores franceses se dedican al ejercicio exagerado y prolongado del éxtasis materialista, pero permaneciendo siempre, como antes observaba, dentro de los límites del buen lenguaje, con tonalidad monocorde centrada en la fascinación, en el arrebató lúcido, frío y al mismo tiempo quizás algo grave. En cambio, los alemanes y los norteamericanos, que persiguieron un programa sustancialmente análogo, están más predispuestos a situarse en los límites de lo grotesco, a mezclar estilo alto y estilo bajo, a corregir con graciosas y cómicas observaciones los momentos en los que la exageración otorgada a las variadas presencias objetivas podría llegar a ser demasiado embargante y “metafísica”. Más que de efectos barrocos en este caso, habría que hablar de efectos rococó, precisamente por la gracia y la airosoidad con que se manejan. O tendría que hablarse, mejor, de un regreso a la epopeya cómico-heroica del siglo XVIII, de fútiles episodios e intrigas galantes.

No hay que olvidar que los objetos no son los únicos que permiten la experiencia de la epifanía, ya que a veces podemos encontrarla en fragmentos banales de conversación. Por otra parte, esto ya sucedía con el primer gran cultivador de la epifanía, Joyce. Y recordaremos luego la revalorización y, como siempre, la normalización que dicha explotación epifánica del diálogo alcanza, en los umbrales de los años 40, con la Sarraute y su “subconversación”. La Sarraute escribe en francés, pero semejante tratamiento del diálogo no está de ningún modo acorde con aquella lengua y aquella cultura, inclinada a intermediar descriptivamente el *ap-proach* a la realidad, y no a gestualizarlo, a presentarlo en acción. En cambio, se sabe que lo “hablado” triunfa en la literatura anglosajona, expresado en toda su sorprendente ductilidad, no depurado de extravagancias *nonsensical*, de las pequeñas libertades gratuitas que habitualmente lo caracterizan. Ahora bien, un diálogo muy epifánico, despojado de toda función utilitaria, y una exuberante y felicísima epopeya cómico-heroica en relación con los objetos de la civilización tecnológica son los dos ingredientes fundamentales que

integran la mejor narrativa norteamericana de la segunda mitad del siglo, desde el clásico caso de Salinger al recentísimo de Pynchon. Agréguese que, fuera de toda tradición poderosa y aceptada, también en nuestra literatura se han arraigado milagrosamente algunos tipos de subconversación: los rigurosamente “bajos” de Leñero y José Agustín, o también los voluntariamente frívolos hasta la náusea de Parménides García Saldaña y Gonzalo Martré.

La acción y la inacción

Como ya hemos visto, si hay un elemento cuidadosamente evitado por la narrativa contemporánea más exaltada, éste es el de la acción utilitaria, destinada a lograr algún fin positivo, o también la exhibición de un hecho clamoroso, novelesco, como precisamente se acostumbra decir, en el que se pueda ver la intervención de un *deus ex machina*, llámese Hado o Providencia. El comportamiento interesado aparece siempre inauténtico, filisteo, ya que uno solo es el fin realmente último exento de posteriores prórrogas, que parece poder proponerse a la humanidad: el de asir con máxima conciencia y lucidez nuestro propio *Dasein*, sin esquemas intermedios. Aun las más rigurosas formulaciones de ética contemporánea reconocen esta primacía del estar aquí de la situación existencial. Pienso en este momento en la moral de Dewey y del pragmatismo: el bien está en el logro de la máxima integración respecto al mundo, en el alcance de una fruición lo más extensa posible que sepa remover sin dilación las direcciones frutivas ya cristalizadas e inmovilizadas en una pesada *rutine*.

Sin embargo, existen algunas peculiaridades del género “novela” que probablemente nunca podrán ser del todo abolidas o desechadas. Un organismo narrativo es tal si posee una duración, si no se anula en una breve dimensión, como por ejemplo puede resultar con una composición poética, si logra dominar con una cierta habilidad una cadena de hechos. En fin, se trata, usando la clásica distinción lessingiana, de una típica forma de arte temporal, que como tal está sometida a una determinada organización, economía interna y programación.

Estrecha exigencia, ésta, de la que tampoco puede prescindir la novela contemporánea, aunque ésta nazca con el fin de abolir los obvios criterios económicos, de celebrar lo inútil, de construirse en base al no-aconte-

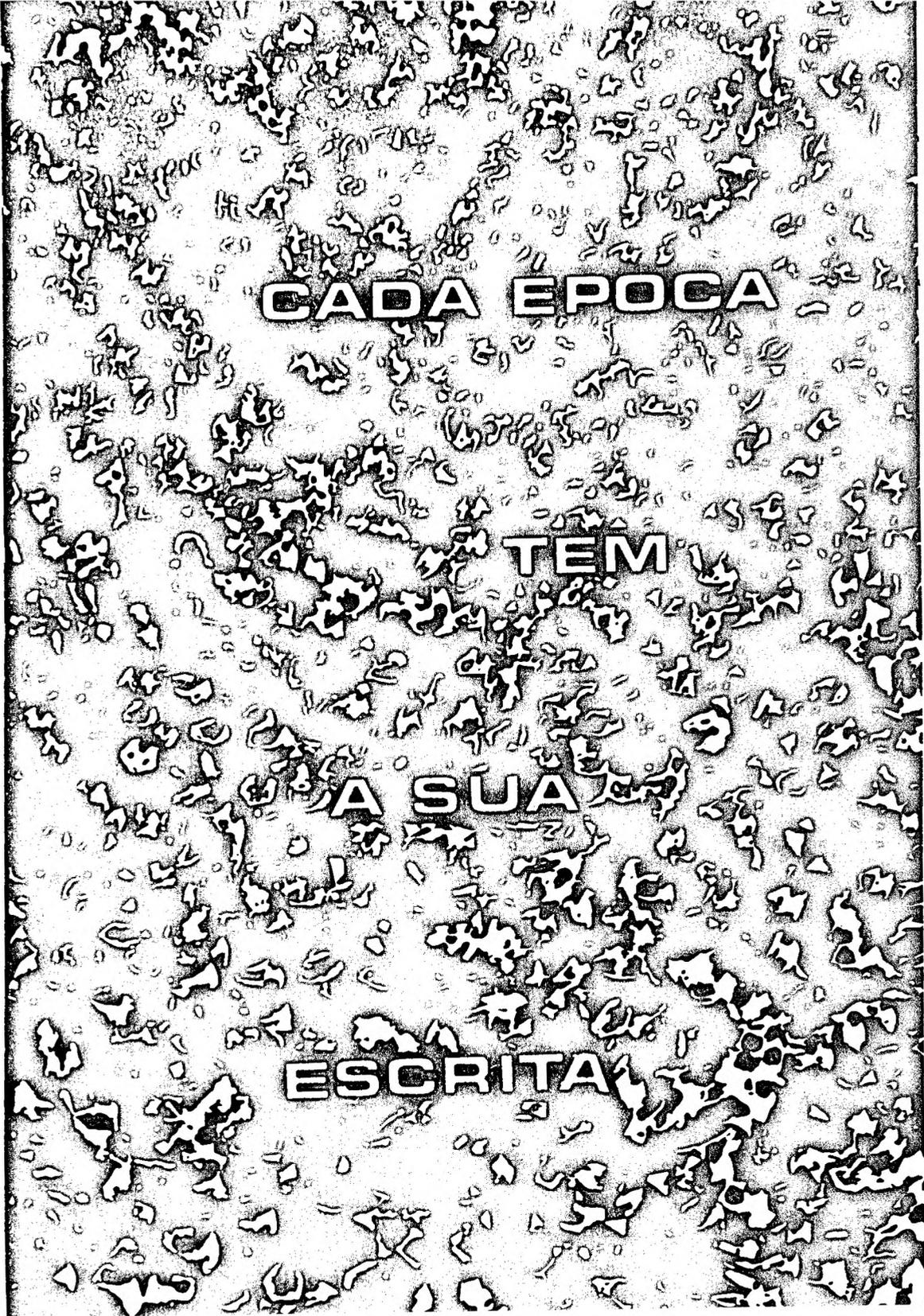
cimiento y a la inacción; aunque aspire, como máximo orgullo, a "estar hecha de nada". Aun así, la narrativa experimental de nuestro tiempo muy difícilmente evita recurrir a algún elemento novelesco, tomándolo, claro está, de modo congruente a sus particulares intentos. La novela puramente informal, o sea la construida desde el principio hasta el fin como mero tejido de ineptias, de instantes inútiles de vida, es quizás más un modelo teórico que una realidad concretamente verificable. Casi siempre el tejido se nos muestra surcado por líneas emergentes, por algún diseño estructural. No se puede vivir de epifanía solamente, ni de éxtasis materialista; es preciso que lugares neutrales asuman la ingrata tarea instrumental de conducir al lector a la presencia de aquellos monstruos privilegiados y que los sepan distribuir en su justa medida.

Esto ya es cierto para los "grandes" de principios del siglo. Todos sabemos con cuánta sagacidad erigió Joyce la armazón de su *Ulises* y la densa exégesis a la que fue sometida para sacar a luz los numerosos elementos culturales, doctos y eruditos. En cuanto a la *Recherche* proustiana, sus límites serán, naturalmente la gratuidad, la inutilidad limitada y aislada de una *madeleine*, o del tintineo de una cuchara, o de un pie puesto en falso; pero, sea como sea, la novela encierra un tal número de coyunturas, agniciones, efectos narrativos, tramas, que hasta se podrían comparar con el arte de un Ariosto o de cualquier otro maestro de las dinámicas novelas de aventuras. El fenómeno de la normalización hace que los jóvenes autores cuiden todavía más este aspecto artificial y técnico. Así, por ejemplo, si Robbe-Grillet puede alcanzar el milagroso resultado de mantener en suspenso por páginas enteras la autenticidad de un proceso epifánico, lo debe en buena parte al hecho de utilizar determinadas tramas que se encuentran entre las más inauténticas de la historia de la novela, o sea aquellas basadas exageradamente en el *thrilling*, en el *suspense*, en el atrevido recurrir a todos los lugares más típicamente novelescos. Pero los escritores de ambas generaciones son solidarios en evitar que la trama los domine, transformándose en un fin. Por lo tanto, éste nunca podrá ser el elemento decisivo, una novela auténticamente contemporánea nunca hará depender su suerte del desenlace, de la catástrofe final. Al comienzo y al final habrá siempre inercia y el estatismo de una situación existencial. Pero todo el trayecto intermedio recorrido bajo el nombre de aventura y de hechos habrá servido para esclarecer, precisamente, el *Dasein* inicial, para mostrar sus límites inaccesibles, y también para

extraer todos sus significados potenciales. Pensemos, por ejemplo, en cómo Robbe-Grillet, tan estricto aparentemente a lo largo de sus novelas, abandona desdeñosamente las etapas obligatorias del género policiaco en la fase conclusiva. El crimen del bruto Mathias en *El mirón*, no se descubre ni se castiga, ni lleva a ninguna consecuencia práctica; el marido engañado de *La celosía*, no se venga ni reacciona en modo palpable ante la afrenta padecida.

No sería justo olvidar, en este momento, a un escritor italiano de la generación intermedia, Moravia, quien ha enfrentado todo este grupo problemático. En su novela *La atención* se pueden lamentar el ritmo acelerado de algunos pasajes y la exhibición cultural, un poco descuidada, de otros; pero es un mérito suyo el no haber eludido el tema delicadísimo de la relación entre lo cotidiano y lo novelesco, entre lo normal y lo excepcional, lo auténtico y lo inauténtico. El protagonista de *La atención*, y con él su autor, han alcanzado plena conciencia de que inicialmente está el no suceder nada, la vida hecha de nada del nivel cotidiano. ¿Cómo explicarnos entonces que de aquel banal y gris tejido emerjan de pronto hechos vistosos, como por ejemplo una madre que prostituye a su hija menor de edad? De un modo más general ¿cuál es la relación entre la familia sana y normal que un cartel publicitario nos muestra sonriente al gustar colectivamente cierto producto alimenticio, y otra familia completamente igual que a su lado en otro cartel, cinematográfico esta vez, nos muestra turbada por una acción criminal? El problema, planteado así, no es muy distinto de aquel del mirón robbe-grilletiano: ¿cuál es el nexos entre el tranquilo paseo en bicicleta de un vendedor ambulante, y el delito impresionante de un enfermo sexual? La respuesta es que la narrativa contemporánea rechaza lo novelesco, el hecho clamoroso y resonante únicamente, si éstos pretenden estar al servicio de los valores establecidos. Por lo demás, su temple es bastante fuerte para comprender cómo, del ámbito primario de la vida de todos los días, puedan nacer acciones pesadamente marcadas y violentas. En segundo lugar, debemos reconocer que también el narrador más persuadido de la primacía de la cotidianidad se ve obligado por su mismo oficio a introducir algunos elementos excepcionales y a valerse de sorpresivos juegos.

El elemento novelesco y la aventura en Moravia, como sucede siempre en este autor, no aparecen particularmente sofisticados; se presentan, al contrario, de un modo sólido y consistente, completamente igual a



CADA EPOCA

TEM

A SUA

ESCRITA

Butor el principal intento es hacer luz sobre la psicología del hombre contemporáneo y sobre sus relaciones cognoscitivas y afectivas respecto a los objetos? ¿Por qué no afirmar más bien que ellos están interesados en la ideación de un mecanismo que funcione con un ritmo particular, a base de constantes retrocesos y reiteraciones, y con varias trayectorias circulares? Y lo mismo para Sanguineti y Günter Grass: ¿Quién puede decir que mediante la adopción del onirismo y del enanismo persigan intentos de liberación ética de los tabúes, de las prevenciones sexuales, de cualquier otro prejuicio, y no simplemente una ingeniosa renovación del género picaresco?

Existen, en la actualidad, algunos experimentos para los que cabe la posibilidad misma de formular semejantes interrogantes, por lo ávidamente que estos experimentos aparecen desplazados hacia la acción y el puro ritmo narrativo y por lo resueltamente que ponen de lado los intereses cognoscitivos, éticos, afectivos y de iluminación de los procesos psicológicos. Por estos experimentos se podrá cambiar de una buena vez el esquema hasta ahora inalterable y obligado de los sagrados padres y de los primeros fundadores; ya no será el "acostumbrado" Joyce, el "acostumbrado" Kafka, el "acostumbrado" Proust, como tampoco los variados enlaces posibles entre unos y otros. Subirán al horizonte los adalides de la novela entendida como construcción totalmente abstracta y artificial, como juego sublime y desinteresado. Un lugar de primer orden, en esta nueva jerarquía, corresponderá entonces a Raymond Roussel, el autor que parece haber querido no sólo destruir el naturalismo, sino destruir y abolir la naturaleza misma, alejar el mundo, levantar el reino de la pura *antifysis*. No es más la invitación a una fruición libre y abierta de este común universo nuestro existencial, sino más bien la invitación a construir cada uno su propio universo particular, basado en reglas establecidas arbitrariamente (pero que una vez establecidas serán férreamente respetadas), imitando con esto el proceso creador de un demiurgo, y no su misma creación. Antes de la fundamental presencia de Roussel, podrán entrar en el árbol genealógico de esta concepción alguna lejana influencia de los reinos *nonsensical* de Alicia y de su País de las Maravillas; o también, desde más cerca, algunas sugerencias de la patafísica, y sobre todo del surrealismo y de la técnica del *cadavre exquis*.

Demás está decir que así como la cotidianidad de los cultivadores de la epifanía y del éxtasis materialista

es *autre*, decididamente distinta de una cotidianidad crepuscular o pequeño-impressionista, así también la aventura de estos otros es a su vez *autre*: movida por la más calurosa simpatía y por recursos emulativos y competitivos, en relación a lo que se entiende comúnmente por "novela de aventuras", pero consciente de discordar con el tiempo respecto a ella. La novela de aventuras, de ciencia-ficción o de espionaje, un lúcido engranaje cuyas partes paulatinamente desaparecen y no dejan huellas después de haber sido "consumidas" por el lector que se acerca a la solución final: al llegar a ella liquidará igualmente todo el libro, transformando la más fuerte diversión experimentada hasta el momento en un tedio igualmente intenso. La novela de aventuras *autre*, elaborada de tal manera que todo en ella parezca prorrumpir como en la otra y automáticamente poner en juego un estímulo sucesivo, mientras que en cambio a cada momento debe intervenir un acto de libertad, un impulso inventivo para unir los numerosos anillos de la cadena, ya que de otro modo ninguno de ellos se enlazaría con el otro. Una obra que exige incesantemente la actividad del lector, en vez de propiciar su ocio; una carga de energía y de movimiento que, en lugar de fluir dentro de vías preconstituidas, limitándose a provocar una agradable brisa, una ventilación no perjudicial al más indolente éxtasis (como siempre sucede en la novela de consumo), se arroja con ira iconoclasta a poner de nuevo en juego todos los valores y conceptos.

Estas consideraciones, después de haber pasado por el elogio de la inacción contemplativa celebrada por una gran parte de la narrativa experimental, pueden cerrarse simétricamente con un elogio igualmente convencido de la acción y de su papel indispensable. Se podía temer (y éste era el deseo de los enemigos declarados de cualquier búsqueda experimental) que la narrativa del segundo periodo del siglo xx, exacerbando la adhesión más estrecha y exhaustiva al *Dasein*, ya tan excesiva e ilimitada en los primeros grandes maestros, se viera obligada a caer en una enorme calma, sin poder nunca más seguir su marcha. Pero el momento de la acción juega ahora su carta en las dos formas indicadas: o como principio económico para distribuir y organizar mejor la contemplación estática, para asegurarle una duración más larga, o como principio autosuficiente para encontrar de nuevo, aunque siempre en una atmósfera crítica y desmistificadora, la bella fluidez, la pronta dinámica de que ha gozado la narrativa en sus mejores periodos.