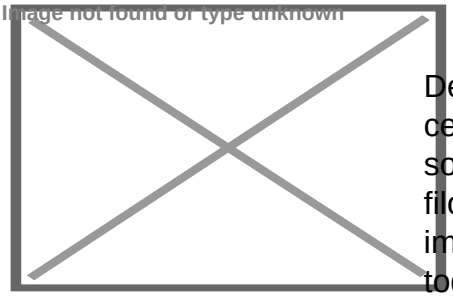
JUAN JOSÉ SAER



LA NARRACIÓN-OBJETO

De manera implícita o explícita, la noción de objeto está en el centro de toda filosofía. De manera implícita o explícita (pero sobre todo implícita), la ficción narrativa comercia con la filosofía. Por lo tanto, es posible afirmar que, de manera implícita o explícita, la noción de objeto está en el centro de todo relato de ficción. Esa presencia constante asume muchas formas diferentes, pero a mi juicio la más importante es la que atañe al modo de ser de la ficción narrativa, y hasta podríamos decir: de toda narración.

La transmisión verbal de un hecho (poco importa que haya ocurrido o no, y, si pretendemos que ha ocurrido, poco importa la probabilidad mayor o menor que le otorguemos a nuestra capacidad de conocerlo) consiste en una serie de signos convencionales que dan un equivalente artificial de ese hecho. Que la transmisión sea oral o escrita importa poco: anécdota, crónica, epopeya, informe o novela, el resultado será siempre una construcción hecha a base de dos materiales diferentes, pero que no pueden prescindir uno del otro, del mismo modo que, para que haya agua, tiene que haber necesariamente dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno. Esos dos elementos son: una serie de representaciones estilizadas por los signos arbitrarios del lenguaje y cierto número de marcos convencionales que suministra el género elegido (anécdota, crónica, epopeya, etc.). Todo relato es construcción, no discurso. En el discurso, son más bien series de universales las que se suceden, en tanto que en el relato desfila una procesión incesante de figuraciones particulares, y cuyo carácter de particulares no varía aunque se pretenda que esos hechos ocurrieron efectivamente o no. Se argumentará que, para algunas corrientes filosóficas, también los universales son considerados como objetos -como entidades distintas de la mera subjetividad-, pero si fuese realmente así, ese hecho no haría más que reforzar el punto de vista que hemos adoptado.

Si tomamos como ejemplo no ya una novela o una epopeya, sino una simple anécdota, ese punto de vista aparecerá quizá más claro. El director de cine Howard Hawks va a esperar a Faulkner a la estación, y como es la primera vez que se encuentran, apenas Faulkner baja del tren, Hawks se presenta: «¿Míster Faulkner? Soy Howard Hawks». Y Faulkner le responde: «Lo conozco. Vi su nombre en un cheque. Gracias». La estilización ha reducido la situación a unas pocas frases, que excluyen al máximo la inextricable complejidad empírica del encuentro, las percepciones simultáneas de los dos hombres, el fluir de sus conciencias respectivas, el modo particular de cada uno y de los dos a la vez de existir en el continuo espacio-temporal, etc. (podríamos seguir enumerando indefinidamente si quisiéramos, pero las limitaciones propias del lenguaje nos obligan también en este caso a sintetizar). Por otra parte, para que el breve relato funcione como anécdota, ciertos invariantes del género «anécdota» tienen que estar presentes en la pequeña construcción: la brevedad, la respuesta inesperada y ocurrente y la figuración de una personalidad particular a través de ella, el cierre humorístico (aunque no siempre es así en las anécdotas, lo que permite declinar, en el interior del género, algunos subgéneros que por hoy no vienen al caso) y poco explícito de toda la escena. La estilización verbal de los hechos combinada

con los elementos fijos del género constituye la anécdota. Pero esos invariantes en el relato, no son universales, sino que sirven de molde a los elementos particulares que son evocados. A decir verdad, a los oyentes, aunque la anécdota nos guste, nos queda una incertidumbre en cuanto a su sentido exacto: podría querer mostrar la jovialidad de Faulkner (bastante improbable por otra parte aunque la respuesta sea verdaderamente jovial), o tal vez que Faulkner, que siempre andaba corto de dinero, tuvo esa ocurrencia para agradecer de manera discreta y púdica el anticipo de Hawks, pero también podría suponer una alusión un poco sibilina a las costumbres demasiado mercantilistas que reinan en Hollywood, etc., etc. Si el discurso se presenta a sí mismo como abstracto, unívoco e inteligible, el relato, en cambio, es más bien una simulación de lo empírico, ya sea que se presente como una simple anécdota, o se vista con los prestigios de la epopeya, de la crónica o de la novela; y, aunque se proclame verídico o ficticio, siempre tendrá tendencia a constituirse como una especie de construcción sensible. Cuando finge que es verdadera, la ficción finge una realidad no de discurso, es decir de una concatenación de universales, sino de objeto, o sea una organización singular de atributos particulares.

Lo que es válido para una anécdota, lo es también para un cuento, para una novela, para una epopeya. La cólera de Aquiles, la dulce telaraña de historias que Dinarzada y su hermana tejen para distraer la imaginación del visir, la canción única que toca en su armónica el extraño señor Helton o la agonía del Rufián Melancólico son del orden de las cosas particulares, semejantes a una escena a la que asistimos en la calle, y su sentido, según el punto de vista que adoptemos para interpretarla, puede variar hasta el infinito.

Si tomamos el canto de las Sirenas por ejemplo, del mismo modo que para diferentes testigos un incidente callejero, para sus diferentes lectores su sentido puede ser diferente cada vez ¿lo que sin hacerle perder ni su brillo ni la fascinación que ejerce sobre esos lectores, vuelve la escena opaca, incierta y contradictoria. Estilizada por el lenguaje y organizada en los moldes del género «epopeya» (aunque tal vez hilando fino podríamos atribuirla a algún subgénero de los que suelen abundar en el interior de la epopeya), la imagen de Ulises atado al mástil de la nave tiene la objetividad de un hecho configurado por el advenir de lo exterior, y entre sus innumerables testigos -oyentes o lectores- circulan las más variadas versiones sobre su sentido posible. Podríamos concebir la escena como una metáfora de la compulsión que, por ser más fuerte que la voluntad y el deber, obliga al individuo que padece su tiranía a imponerse impedimentos materiales para no caer en la tentación de ceder al peligro que lo fascina porque le tiene miedo a su fuerza destructora, y la decisión de atarse al mástil y de taponarse los oídos con que Ulises quiere protegerse del canto hechicero, recuerda la del alcohólico que hace guardar bajo llave las bebidas o la del jugador que exige de los funcionarios del Ministerio del Interior que le impidan mediante una circular entrar en los casinos. Según Suetonio, para los sofistas de la isla de Rodas, el contenido del canto de las Sirenas, lo mismo que el nombre que adoptó Aquiles cuando se ocultó entre las mujeres, eran cuestiones un poco vanas a causa de la imposibilidad de obtener una respuesta precisa, sobre las que los alumnos debían disertar en la clase de retórica. Y para Adorno y Horkheimer, en Dialéctica del iluminismo, la escena es una descripción involuntaria de la división alienada del trabajo, porque en tanto que sobre el patrón (Ulises), si se deja atrapar por las Sirenas, pesa la amenaza de un destino trágico acorde con su jerarquía, los remeros, masa anónima, insensibles o indiferentes al canto, o peor aún, sin importancia trágica si cayesen víctimas de su influjo destructor, deben seguir remando. Para Kafka, el canto de las Sirenas es sin duda peligroso, pero mucho menos peligroso que su silencio:

Pero éstas tienen un arma más terrible aún que su canto: es su silencio. Aunque nunca ha sucedido, es quizás imaginable que alguien se haya salvado de su canto, pero de su silencio ciertamente no.

Esta estremecedora variante kafkiana parecería interpretar el mito de las Sirenas como una figuración metonímica de la trascendencia, pero viene también a cuento porque la obra de Kafka, con su aplicación sistemática de la incertidumbre en lo que atañe al sentido, podría ser el ejemplo más esclarecedor de la narración estructurada con la autonomía opaca de un objeto y no con la transparencia conceptual del discurso. La indeterminación de sentido en todo relato de primera magnitud es comparable a la del universo. La multiplicidad de lecturas, de la que acabo de exponer un ejemplo, da del objeto narrativo un número indefinido de interpretaciones posibles, como ocurre con los diferentes sistemas que intentan explicar el mundo: la tentativa hermenéutica es siempre especulativa, y podemos tomar esta palabra en más de un sentido.

La gran vitalidad de ciertos relatos les permite atravesar los siglos y las culturas: quién no se entristece aún hoy con el destino de Palinuro, quién no observa todavía, con asombro inagotable, las maniobras del Buscón, quién no sueña despierto llevado y traído a través del sertao por la cabalgata incesante de los héroes, fantasmales y rugosos a la vez, de Guimaraes Rosa. Arrancándose de la transparencia y del pragmatismo del lenguaje, esos grumos verbales, espesos y atípicos, por caminos propios, poniéndose al margen de los conceptos universales, se organizan en concreciones únicas formadas por elementos particulares, que siguen existiendo indefinidamente en tanto que tales. El fluir constante del habla se atasca en esas floraciones más densas que la abstracción utilitaria, y si los nominalistas consideraban los universales como flatus vocis, sin más existencia que el sonido de la voz que los profiere en el instante de proferirlos, el objeto narrativo en cambio vivifica el eterno presente del relato con la sustancia gruesa de las cosas particulares.

Es obvio que la noción de objeto también se relaciona con el problema de la representación, o sea saber si lo particular que aparece representado en el relato existe fuera de él y es anterior respecto de él, o si sólo existe superficialmente en el sentido literal del término, como superficie textual que, en tanto que resultado de una serie de combinaciones verbales, no constituye más que una apariencia, sospecha que por otra parte también podría inspirarnos, si semejante cosa existe, la realidad extraverbal. La respuesta a ese dilema en uno u otro sentido, como lo han demostrado interminables discusiones a lo largo de este siglo, parece constituir una simple opinión, y la Realidad Previa al Texto da la impresión de ser de esencia semejante a la de la Causa Primera respecto de la aparición del mundo. Sin embargo, lo que sí queda claro en ese debate, es la existencia del texto narrativo del que, a causa de esas discusiones precisamente, se afirma todavía más la autonomía.

Todo el mundo sabe que, según Flaubert, Madame Bovary era él; menos están al tanto de que también afirmó que había «una madame Bovary en cada pueblito de Francia». Esa declaración contradictoria engloba los términos del dilema, lo que prueba que aún para el propio Flaubert el problema no estaba claro. Al declarar que Emma Bovary era él, Flaubert significaba que la transposición de sus ideales románticos en un personaje femenino debía eliminar del texto toda veleidad documental, dándole más bien un carácter virtual, pero con la declaración opuesta pretendía exaltar la representatividad de su heroína-término medio, dando pie de ese modo a las

categorías que emplearon más tarde varios críticos -Gyorgy Lukacs entre ellos- para describir a los caracteres de la novela realista del siglo XIX. El Madame del título nos induce a pensar que, a pesar de su proyección íntima en el personaje de Emma, Flaubert tenía también la intención de introducir en su novela elementos de sátira y de crítica moral de la sociedad, porque es evidente que elMadame es irónico, y vendría a significar más o menos: en este libro mostraré lo que se esconde en realidad bajo el respetable título de Madame en tantos pueblitos de Francia, y el escándalo que promovió la aparición de la novela sugeriría que sus intenciones dieron en el blanco.

Todo lo que antecede pareciera sugerir que, por más que se encare el problema desde ángulos diferentes, siempre resultará más seguro considerar la narración como un objeto autónomo, un fin en sí de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido. Las figuraciones particulares que la constituyen, por ser justamente particulares, como la sucesión empírica, suscitan, más que sentidos claros, enigmas, y no tanto conceptos afirmativos como interrogaciones.

Al mismo tiempo que objeto verbal, el relato es también objeto mental, y vive en la memoria y en la imaginación de sus destinatarios liberado de su condición verbal. En tanto que recuerdo imaginario, su existencia mental no es menos problemática que la de los recuerdos llamados reales, pero podríamos decir que en cierto sentido es más verificable que la de estos últimos, porque, si hay un texto, podríamos recurrir a él cuantas veces sea necesario para verificarlo. Pero esa diferencia es no sólo pueril sino

también ilusoria, y resulta superfluo pretender que la narración, en tanto que objeto, nos da más garantías de realidad que los objetos no verbales de lo que llamamos mundo, sobre todo porque lo contrario no parece menos improbable.

Al principio afirmaba que toda narración, ficticia o no, está constituida por una serie de figuraciones particulares enmarcadas por un número variable de elementos convencionales pertenecientes a diferentes géneros, como en la anécdota de Faulkner. Demás está decir que, en tanto que arte, toda narración tiende a apartarse naturalmente de los invariantes de construcción y de género. Por su alejamiento, ostensible o no, de esos marcos, toda narración tiende a ser única, y esa individuación se produce gracias a la proliferación en su interior de elementos particulares en detrimento de los invariantes de construcción y de género. En el caso inverso, el respeto de esos invariantes empobrece el tejido de figuraciones particulares (algún día habrá que escribir una historia de la evolución del detalle en el relato realista, a través del camino abierto por Mimesis, la obra magistral de Erich Auerbach) y transforma al relato en una especie de producto industrial. Las novelas de Chandler, en su tiempo, por su inclusión de figuraciones particulares novedosas, se alejaron del género policial, aunque conservando algunos de sus invariantes, serie de asesinatos, enigma que solamente se resuelve al final, etc. El resultado fue la novela negra que, a su vez, al cabo de algún tiempo, se convirtió en un género más rígido todavía que la vieja novela policial, semejante, por su modalidad repetitiva, a los objetos industriales, todos idénticos entre sí que, para complacer la exigencia del cliente, van saliendo por una cinta empaquetadora. La tiranía del género es alienante tanto para el lector como para el novelista, pero sobre todo para este último, a cuyo interior se han mudado las obligaciones mercantiles de los circuitos de producción aniquilando ya a partir de su propia conciencia su libertad creadora.

Inversamente, podríamos dar el ejemplo de ciertas narraciones que, partiendo de un mismo elemento constructivo, por la inclusión de abundantes figuraciones particulares, llegan a obtener ese estatuto de objeto único que es el de la obra de arte, de narración-objeto que se basta a sí misma y que, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción

soberana, es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro. Si consideramos comparativamente tres novelas del siglo XX, escritas las tres en el lapso de una década, es decir en 1954, 1955 y 1964 respectivamente, en el mismo idioma y en el mismo continente, Los adioses de Juan Carlos Onetti, Pedro Páramo de Juan Rulfo, y El silenciero de Antonio Di Benedetto, resulta de inmediato evidente que, partiendo de ciertos principios similares de construcción, llegan a una singularización extrema que las hace inconfundibles (y, para decirlo una vez más, poco importa en verdad que ese objeto único que nos representamos exista fuera de nuestra subjetividad o sea un puro objeto mental).

El principio de construcción de que parten esos tres relatos es la narración en primera persona, elemento invariante de muchos otros, pero que en estos ejemplos precisos se declina de un modo diferente cada vez. La generalidad estructuralista contiene tanto del relato concreto como el esqueleto de Clodia Lesbia del ser deseable y cruel que avivaba cada noche la pasión y el sufrimiento de Catulo. La materia viviente de estas tres novelas constituye una refutación inmediata a esas generalizaciones. En Los adioses, el narrador es exterior a los hechos, de modo que su relato padece lo que podríamos llamar cierta pobreza empírica que lo obliga a recurrir a lo imaginario y, como consecuencia, en ciertos tramos se nos narra no lo que ocurre, sino lo que el narrador se imagina que ocurre, etc. En Pedro Páramo, la primera persona del relato, va desmigajándose hacia fragmentos en segunda y en tercera persona, que lo van volviendo cada vez más elíptico, móvil y fragmentario; y en El silenciero, lo que el narrador nos cuenta, impasible, de lo que pasa en lo exterior, nos revela por momentos, sin que el mismo parezca darse cuenta del alcance de lo que narra de una manera ambigua y poco afirmativa, que es tal vez la demencia el verdadero resorte de su comportamiento.

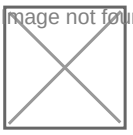
Esos tres textos tan diferentes, que salen de un procedimiento común que podríamos describir como un relato en primera persona en el que la posibilidad de conocimiento del propio narrador es ambigua, contradictoria y limitada, van produciendo, a medida que se despliegan, las condiciones de su singularidad, aunque, para poder ser reconocidos como relatos, deban hacerlo en el marco de ciertos invariantes del género, en este caso del género «novela». Aparte de la obvia (pero necesaria) individualidad estilística, muchos otros factores de diferenciación intervienen en cada uno de los textos, y si bien encontramos en los tres, particularmente en lo relativo a la representación, ciertas coincidencias que reflejan las preocupaciones de la época en cuanto a las posibilidades de figuración

narrativa, el número de aspectos por los que difieren es mayor al de aquellos por los que se asemejan. Las coincidencias en la representación dan como resultado una indeterminación generalizada en cuanto al sentido de esos relatos que echa por tierra la única certidumbre que Sartre blandía contra la ubicuidad abusiva del narrador omnisciente: la modestia empírica del relato en primera persona. Que se lo hayan propuesto deliberadamente o no, lo cual importa poco si admitimos que el sentido de un relato es el relato mismo, para esas tres novelas la modestia empírica de la primera persona presenta tan pocas garantías de veracidad como la omnisciencia de la tercera.

Esa indeterminación de sentido, sin embargo, no empaña su pertinencia ni disminuye en nada su eficacia. Muy por el contrario: las imágenes confusas, inacabadas de esas narraciones, sus alusiones enigmáticas, la brusquedad de sus transiciones, la linearidad constantemente trastornada de los acontecimientos o, por el contrario, su regularidad engañosa engendrada por una lógica que se nos escapa, el mundo hecho pedazos, la existencia singular de sus caracteres resultan, confrontados a nuestra real experiencia humana, mucho más verosímiles que tantos discursos pretendidamente racionales, políticos, económicos, científicos, religiosos, filosóficos que trafican, sibilinos, con la opresión, y se atribuyen la autoridad de su, para quienes los sustentan

desde luego, provechosa certidumbre.

Negándose al comercio con -y de- lo general, emancipándose, gracias a una lógica propia, de imperativos exteriores supuestamente ineluctables, obligaciones ideológicas, morales, religiosas que son extrañas a su esencia, separándose en lo posible de reglas y de moldes asfixiantes impuestos por la rutina repetitiva de los géneros, estas narraciones, adentrándose en las aguas pantanosas y turbias de lo particular adquieren el sabor de lo irrepetible y único. Cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada.



(Extraído del libro “La Narración-objeto”, Seix Barrral , Ed. Planeta, Bs.As., 1999)