

La propuesta realista sugiere algunas reflexiones que dejaré apuntadas y sin desarrollo:

1.º Se propone informar sobre una realidad preexistente al texto y que no es modificada por él. El texto carece de virtualidad práctica, no es un hacer sino un mero reflejar.

2.º El relato, por lo mismo, es, en sí, irreal o surreal. Su realidad es secundaria, derivada, subalterna. Toma prestada su realidad de la Realidad.

3.º La Realidad es un continuo exterior e ineluctable, perfectamente cognoscible por la ciencia, con límites fijos y sabidos: es un dato que se impone con efecto de naturaleza. Es igual a sí misma, dotada de una tersura sustancial inalterable.

4.º Hay una dicotomía de espacios perfectamente demarcada: el espacio pleno y viril de la Realidad y el espacio vacío y femenino de la literatura, que le sirve como una cámara fotográfica.

5.º Desaparece el sujeto del escritor, ideológicamente conformado, y desaparece la textura del lenguaje, con su propia densidad dialéctica.

6.º El discurso del arte es veritativo: su misión es decir la verdad y someterse al control de veracidad de la ciencia. Aporta una forma estética a un contenido preestablecido y previamente armonizado con ella, por medio de coincidencias miméticas.

En 1914, el joven Ortega anotaba en sus *Meditaciones del Quijote*:

Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género.

He aquí una propuesta de verosimilitud antropológica. En cada tiempo, los hombres (quiero decir: los hombres que se dedican a dejar documentos escritos sobre su tiempo) tienen un modelo dominante de sí mismos. Y hasta modelos menos dominantes. Son estos modelos los que fundamentan su creencia acerca de lo verdadero y lo verosímil. El conjunto organizado de estas creencias va perfilando la verdad de la historia, cuyas síntesis son también históricas y provisorias. Forman parte de nuestra conciencia posible y ocurren más acá del horizonte de nuestro tiempo.

En función de lo que creemos verdadero nos parecen ciertas cosas verosímiles, e inverosímiles, otras. El arte se caracteriza por seguir diciendo cosas más allá de la veracidad de su tiempo. Esta facultad del arte es su perfil de agente provocador del decir ajeno. Si cerramos la posibilidad de seguir hablando anacrónicamente a la obra de arte, bloqueando su avance por los caminos de la historia con el muro de la verdad científica, la matamos, la sacamos de la historia y la situamos en la arqueología que, como todos sabemos, es afecta a la organización de museos.

Crisis de lo verosímil burgués

La crisis del verosímil realista ha sido leída con diversos códigos y, puesto que vivimos inmersos en ella y en ella seguimos inventado y reflexionando, cabe pensar que nuestro pensamiento la integra, ya que vive de su deconstrucción y, por ello, presupone sus elementos constitutivos.

Podemos situar el despegue de la novela moderna en el punto donde se cruzan, idealmente, Rabelais, Cervantes y Daniel Defoe. El escarnio del heroísmo nobiliario, el mundo

deshechizado por la razón y la refundación de la historia son algunas de las tareas que toma sobre sus hombros la novela moderna. Prosa de la nuda experiencia, que se carga de fuerza al desnudarse, tiende al realismo, en tanto empresa de apoderamiento simbólico de lo real, conquista del mundo. Hay un realismo inmanente en ella, que está antes y por encima de los concretos programas realistas históricos.

A medida que la burguesía pierde el dominio exclusivo de la realidad, cuando en su horizonte histórico se bosqueja la revolución proletaria (que no ha ocurrido todavía o jamás ocurrirá), en tanto la civilización industrial se burocratiza, crece la desconfianza en la realidad hasta que el realismo es una actitud gestual heredada de los mayores, que se conserva como fachada ilusoria.

De otra parte, el progreso de las técnicas que registran inmediatamente y sin lenguaje los hechos (fotografía, cine, televisión) hace superfluo cualquier esfuerzo documental de la novela que, si insiste en ello, se convierte en sirvienta del periodismo. Simétricamente, mina su campo el psicoanálisis, género literario nacido de la lectura atenta de la novela psicológica hecha por un humanista desencantado de la psiquiatría positivista (Freud) y admirador de un hombre religioso desencantado de la teología (Dostoievski). Nacido de la literatura documental y autoanalítica, el psicoanálisis se vuelve a su favor, o sea en su contra, porque sienta al lector y al novelista en un diván distinto, administrado por el clínico de la palabra.

Mirado desde el modelo antropológico del humanismo (volvamos a Ortega y a su antropología histórica) el hombre de hoy es inhumano, aunque sea el resultado de la mayor empresa de humanización que han sufrido las fuerzas naturales y los dioses. Por eso, se habla habitualmente de enajenación, extrañeza y deshumanización de la novela, acaso sin repararse que quien se siente extraño en el mundo actual es el paradigma heroico de otrora y que falta en la humanidad de hoy, tan humana ella (o sea nosotros), la humanidad de antaño.

Para el hombre humanista, las relaciones humanas están hoy petrificadas por la civilización masiva, maquinal y cuantificada. Para el hombre actual, lo petrificado es el modelo del humanismo. Uno de los dos debe desaparecer de la escena. Mientras ello no ocurre, vivimos la narrativa de la crisis e intentamos pensarla, sin perder de vista que dicho pensamiento también integra la crisis.

El narrador contemporáneo no se propone descifrar la tersura del mundo aplicándole un armonioso aunque dramático modelo antropológico. Si el mundo exterior le resulta enigmático, hace una poética del enigma y, en cuanto filósofo, se encoge de hombros. Entre tanto, el modelo heredado se disuelve en el hiperanálisis de sus componentes, es decir llevando a su extremo y a su consumación el método de comprensión racionalista. Así ocurre con el Proust de la *Recherche*, con el Malte de Rilke, con el Niels Lyhne de Jacobsen, con los héroes de Beckett que, en lugar de construirse por la educación, el tiempo y la experiencia, se desarman como muñecos y retrogradan a la invalidez fetal.

El verosímil de *esto es porque yo lo entiendo y lo explico* se traduce en *como si*. Hagamos de cuenta que, supongamos que, a mí me parece que. El flujo de las cosas y los sistemas de signos preconstituidos (entre ellos, sobre todo, la herencia de la literatura) se mueven por sí mismos y diluyen al autor y al personaje, todo aquello que, por estar sujetado y bien sujetado dio lugar a los perfilados sujetos de otrora. La novela

puede convertirse en un criptograma culterano, como el *Ulysses* de Joyce o en un curso pedagógico sin lecciones, como *La montaña mágica* de Thomas Mann.

Hay, desde luego, soluciones ingenuas que pueden rescatar lo perdido, si por tal se lo tiene (la conciencia de la pérdida es una forma elemental de la recuperación): el formalismo que renuncia a contar para hacer de la novela una supuestamente pura combinatoria de procedimientos técnicos, y el arte de tendencia, que somete el discurso a la prédica de verdades beneficiosas para los demás, verdades que generalmente los demás ya conocen por la televisión y que aceptan encantados, pues se miran en un espejo muy frecuentado, dócil a la caricia y que admite el autoaplausos sin ambages.

Si hay algo claro en esta rica confusión que vivimos es que, salvo en sus campos más rutinarios y periodísticos, la narrativa actual tiende a prescindir de referentes que aseguren su verosimilitud. El lector puede seguir pactando con el texto pero los criterios de verosimilitud provienen del texto mismo, de referencias que él provee a la lectura. Pueden ser hechos del lenguaje que se transforman en vínculos entre las cosas (Beckett), en objetos mentales que tienen la misma consistencia mnémica de los objetos físicos y viceversa (Proust), flujos de seudopercepciones que son percibidas por nadie (la novela objetivista), espacios y tiempos que toman, en la vigilia, la lógica de los sueños (Kafka). La única referencia exterior al texto es el código de la lengua. El resto del universo simbólico textual es también textual. Falta la puerta de salida que culmine el sendero y la lectura afecta el delicioso vagar por un laberinto. En él tampoco el lector se desarrolla como modelo de construcción, habitualmente pierde el pie, cuando no la cabeza, pero se trata de un juego final, como Adorno dice acerca del *Fin de partie* beckettiano (podría ser el final del juego cortazariano, juego a la vera de un ferrocarril que no habrá de pasar más).

Toda época tiene no sólo un modelo antropológico radical (o sea arraigado en su suelo histórico, dotado de raíces), también tiene unas retóricas que lo describen y narran, y que crean costumbres en el público consumidor. El cambio de estas costumbres produce la sensación de inverosimilitud y, como efecto, se dice que el texto no es real, que *esa* no es la realidad. Es que la realidad está conformada (es decir, que adquiere forma, estructura) por nuestras creencias, de modo tal que terminamos confundiendo la una con las otras. Al decir que algo es irreal queremos decir que no nos resulta creíble como real, que no responde a nuestras expectativas habituales, que excede nuestros hábitos de percepción. El personaje tradicional tenía un nombre, una historia familiar, un aspecto exterior, unos ambientes que frecuentaba y en los cuales hallaba el repertorio de ayudas y contrafiguras que le hacían falta para desarrollarse. El actual, conforme define Robbe-Grillet:

Sin rasgos de fisonomía, sin naturaleza, sin rasgos de carácter, a veces designado por meras iniciales, es apenas un soporte inaprensible, casi invisible.

Este mundo de este «personaje» *es*, simplemente, sin resultar significativo ni absurdo. Las cosas están ahí, como abandonadas por no se sabe quién, y el sujeto no es una plenitud de carácter o una densidad de tensiones contradictorias, sino un espacio circunscrito y vacío, una oquedad que huele a devastación. Se desliza por las cosas como la lectura se desliza sobre él, todo en superficie, y la estética que lo sirve reivindica como

valiosa esta superficialidad, acaso la esencia itinerante de la novela de todos los tiempos, sólo que ahora sin meta real o soñada. Estando sin llegar a ser, o habiendo sido, las cosas de esta narrativa no vehiculizan ninguna verdad. Su única verosimilitud es la estructura misma del texto, de la que no se puede salir hacia ningún referente externo (de ahí el mencionado efecto de laberinto). A Horacio tal vez no le disgustaría esta literatura.

A esta opacidad y complejidad laberíntica del actual mundo novelesco contribuye, por paradoja, la enorme extensión del dominio humano sobre la realidad. Sabemos más sobre lo real, contamos con más realidad que antes pero ello hace imposible al sujeto apropiarse de todos los conocimientos y al escritor de todas las jergas que circulan en ese inmenso espacio de saber y poder. Se conoce un penumbroso rincón y el resto no tiene el encanto de lo ignorado que tuvo antes, sino el amenazante sesgo de lo que saben otros y yo no sé ni puedo saber, un mundo razonable y hermético. Es la epopeya negativa de las cosas, cuya primera voz insolente y monologal se oye en Dostoievski. Los intentos finales de la gran novela enciclopédica (Proust, Mann, Musil, Martin du Gard) todavía intentan poner en escena a un sujeto privilegiado que da cuenta de toda una cultura y saca los números del balance cuando termina la guerra, o cae el imperio, o estalla la revolución. Pero, sólo medio siglo después, la selva del saber nos encierra en un gabinete donde apenas si podemos interrogar a nuestro menesteroso lenguaje de «escritores». Zola podía subir a una locomotora o bajar a una mina y enterarse de algo, pero ¿quién de nosotros puede inspeccionar una central nuclear o un satélite de comunicaciones, si no es un ingeniero en la materia? ¿Qué interés tienen estos ingenieros en escribir novelas acerca de lo que ya saben?

Nuestra épica es, pues, más bien, la epopeya de un mundo impenetrable, la cabalgata de los héroes invidentes, que pueden descender a su interior, pero que en él encuentran una opacidad simétrica a la del mundo externo. La salida fácil es convertir la literatura en una especialidad más, en una meditación técnica sobre la técnica de narrar (nada en concreto). Pero ¿se puede jugar a este juego cuando la partida ha concluido? Sí, tal vez por el lado de Joyce, que describe la parodia del modelo clásico en la cotidianidad moderna, haciendo un epos cómico de las diversas retóricas, o proclamar, como Sartre, que el mundo indigerible me da náusea, o escribir fragmentos, episodios puros y discontinuos que no llevan a meta alguna, rescatando las primeras intuiciones de la novela picaresca, según el viejo Thomas Mann ensaya jubilosamente en su *Félix Krull*, retomando, no casualmente, unos papeles de su juventud, abandonados por inconducentes. Como Krull, el narrador se dedica a una serie de divertidas estafas menores.

El pacto de credibilidad

Hace años, abrí mis cuadernos de fichas sobre este asunto copiando unas palabras de Freud. Perdí la fuente y me saben a folklóricas, me suenan a Aristóteles, a Boileau y a Hesíodo, sus contemporáneos: «Lo verosímil no es necesariamente verdadero y la verdad no siempre es verosímil». O sea: verdad y verosimilitud necesitan ir juntas pero pueden ir separadas, admiten un desmontaje. Cuando lo verosímil no es verdadero, cuando funge de verdad sin serlo, estamos ante la monda y lironda creencia. Una cien-