

CONFERENCIA

Novela experimental / Novela abierta*

Gustavo Luis Carrera

Instituto de Investigaciones Literarias Universidad Central de Venezuela.
glcarrera@yahoo.com

Tradicionalmente, se suele diferenciar en la obra literaria el fondo y la forma. Esta dualidad integradora pareciera suficiente para entrar en consideración de dos cuestiones básicas: qué se escribe y cómo se escribe. Así, se ha llegado a conceptualizar -y catalogar— movimientos y tendencias por su contenido: novela de caballerías, novela histórica; cuento de terror, cuento erótico; poesía política, poesía amorosa. Y de otra parte, se han producido categorías derivadas de la forma, de la expresión y sus connotaciones léxicas y sugerencias significantes: novela romántica, novela naturalista, cuento lírico, cuento simbólico, poesía vanguardista, poema en prosa.

Ahora bien, ¿dónde se sitúa en este elemental esquema deconstructivo la estructura? Porque es evidente que el fondo y la forma tienen que responder a una composición, a un ordenamiento, inclusive a una estrategia organizativa y combinatoria. Y allí se evidencia la indispensable consideración de la tercera pata, indispensable para el equilibrio de la tríada integradora de toda obra de lenguaje y sugerencia. La conclusión parece evidente: en todo intento de síntesis enunciativa de los elementos (o factores, o ingredientes) que naturalmente conforman la arquitectura o la receta culinaria de una obra literaria, hay un tercer actor, independiente de los demás, y tan indispensable como ellos, en la conformación de la pieza en el teatro de la lectura: la estructura.

Es un hecho cierto que la conciencia decisiva de la composición estructural ha sido, no descubierta, pero sí exaltada en tiempos relativamente cercanos. Pienso que esta percepción -así no fuese argumentada— surge con la poesía vanguardista (o surrealista) y con las fallidas novelas objetivas. Inclusive, esta evidencia resalta en la denominación de una vertiente analítica que tuvo relevante auge en su momento: el estructuralismo; y que, por cierto, más allá de su fracasado y desechado valor universal como método analítico ajeno al fondo y a la forma (es decir, la reducción de las tres patas del trípode a una sola), dejó, sin embargo, el aporte indiscutible de subrayar, definitivamente, si es que hacía falta, la importancia, con frecuencia decisiva, del factor estructural.

La estética de la captación de la realidad

En anteriores oportunidades, he destacado la dinámica de la búsqueda del reflejo de la realidad como el gran motor, infatigable, nunca detenido, en la sucesión histórica de las escuelas, los movimientos y las tendencias de la literatura. He sostenido que la realidad se erige como la medida del proceso de desarrollo de la visión cosmogónica y de la dimensión espiritual esencial del ser humano. Y que, en concordancia con esta dinámica, las respuestas que se proponen a las interrogantes de una realidad siempre parcialmente opaca -nunca revelada en su plena desnudez— son las señales de un cambio conceptual y artístico que no cesa, o al menos de un aparente cambio ante aparentes nuevas realidades. Con respecto a lo cual puede proponerse que, sin entrar a discutir la validez ontológica del criterio inmediatista de la posibilidad de auténticas nuevas realidades, se aceptase que lo que interesa subrayar es la condición dependiente de la innovación ideológica y estética con respecto a la dinámica inomitible del intento de captación de la realidad.

Sin embargo, fuerza es reconocer que los problemas surgen cuando se comprueba que la realidad no es única, ni mucho menos coherente, sino que, indefectiblemente, está contaminada de su supuesto contrario: la fantasía, el imaginario. Y precisamente, lo inexplicable se erige en objetivo literario. El escritor no puede trazarse como propósito reflejar lo obvio, lo comprensible en sí mismo. Su escritura sería, en ese caso, una impasible cámara fotográfica, mecánica, que no juega con las luces ni con los encuadres. Y el resultado no sería creación literaria, sino reflejo automático y aburrido. Así, el reto está en otra parte; precisamente en lo opaco, en lo no visible, en lo que parece no tener explicación. Y esta indagación es el fundamento de la aventura de la creación literaria legítima. No hay alternativa. Lo obvio no produce sino ramplonería, chatura. La diferencia artística viene del despegue intuitivo, no de la absoluta dependencia racional.

En cualquier caso, queremos reafirmar nuestra convicción de que toda escuela literaria, todo movimiento, toda tendencia, se funda en un lema similar al patrón de: “la realidad sólo ha sido captada y reflejada de manera parcial; y es indispensable, en acto de sinceridad y valentía, revelar esa faz de la realidad desatendida o simplemente ignorada”. ¿Y qué pone de manifiesto este mecanismo de búsqueda de lo omitido? Que, en efecto, la estética literaria, en todas sus formas y tiempos, tiene el mismo objetivo: capturar y revestir de palabras y estructuras adecuadas la verdadera realidad.

Pero, el revestimiento de palabras puede ser deformante, e inclusive sustitutivo, de la realidad (Siempre subrayo este aspecto como una forma de alertar nuestra atención y alarmar nuestro intelecto). Las palabras pueden suplantarse -u ocultarse— interesadamente la realidad. He denominado este procedimiento encubridor o escamoteador, ya sea por ignorancia o por perversidad, la

suprarrealidad retórica. Se refiere a una suerte de espejismo retórico, que consiste en pretender mostrar otra realidad, ocultando la que es en verdad real. Los ejemplos abundan y no cesan, ni cesarán de aparecer. Hemos ido detectando ejemplos de este escamoteo retórico a través del tiempo; a veces para risa inevitable o para asombro ante el cinismo hecho público sin ningún pudor. Queda establecida, a conciencia, la suprarrealidad retórica cuando el empresario dice: “los precios no han subido, solamente se han sincerado”; cuando el ministro afirma: “no ha habido apagones, sino suspensiones ocasionales del servicio eléctrico”; cuando el gobernante revela: “una cosa es la demagogia y otra no poder cumplir con lo que se ofreció”; cuando el otro ministro afirma: “no ha habido fracaso, sino escasez de éxitos”; y cuando el ingeniero oficial advierte: “el puente no se cayó propiamente; sólo que cedieron sus bases y la estructura no pudo sostenerse”. Y siempre nos preguntaremos si estos artífices de la suprarrealidad retórica suponen que en efecto han creado otra dimensión discursiva, o sencillamente tienen un pobre concepto de nuestra inteligencia, por más modesta que sea. (Y al respecto debo decir, al contrario de la advertencia de las películas: cualquier semejanza con personajes reales no es ficticia: tengo los datos exactos de quién y cuándo fabricó su parapeto verbal).

La novela moderna

“La novela moderna nace con un extraño libro donde nunca se sabe si la locura es cualidad del personaje central o del propio autor”. Este aserto pretende caracterizar la esencia sorprendente de *El Quijote* y de su no menos sorprendente autor, Miguel de Cervantes, en acontecimiento histórico del siglo XVII. La pregunta consecuente es la de; ¿quién estaba más loco de los dos?, ¿el Quijote, con su locura virtual, o Cervantes, con su locura conceptual? *El Quijote* asienta su locura en tratar de ser cuerdo; mientras Cervantes afirma su locura en ser erasmista en la España confesional de la época. Aunque quizás, ninguno de los dos era loco. El Quijote sirve a Cervantes para denostar a una sociedad donde la sensatez y la justicia pasan a ser valores demenciales. Así, cada uno en su nivel juega a ser el loco para desnudar al que se dice cuerdo. (No debe olvidarse que Erasmo de Rotterdam, profundo crítico de los excesos en las costumbres y la rigidez en el credo religioso, así como absoluto defensor del principio del libre albedrío, hace otro tanto en su *Elogio de la Locura*).

En todo caso, corresponde subrayar este origen heterodoxo, que la novela posterior hará transitar rutas diversas, cuando no contradictorias. De tal modo que, mientras se desarrolla y vigoriza la llamada novela burguesa, que se interesa por la vida citadina -es decir de los burgos— a diferencia de la novela rural anterior; pasando por el realismo de Flaubert y el naturalismo de Zola, parece adoptar como modelo dominante la novela representativa del realismo costumbrista romántico, al estilo de Balzac.

Sin embargo, subyacía una vertiente experimental, que buscaba otras vías conceptuales y estilísticas, a contracorriente de lo usual y socializado. Allí se sitúan búsquedas experimentales -o al menos disidentes, con estructuras inusitadas-, como *Tristón Shandy*, de Lawrence Sterne, de fines del siglo XVIII; *Ulises*, de James Joyce, de 1922, o *El proceso*, de Franz Kafka, publicada en 1925, después de muerto su aún prácticamente desconocido autor; para sólo recordar algunos exponentes notables. De otra parte, es de señalar que *Los mártires*, de Fermín Toro -la primera novela venezolana, aparecida en 1842-, es muestra de una estructura multiforme, que incorpora el documento periodístico, inclusive con la precisión de fechas de publicación, así como concede lugar particular a la reflexión socio-política, a lo vivencial o autobiográfico y a la relación directa con el lector; imbuido todo el propósito narrativo convencional en la divulgación evidente, con momentos apasionados, del socialismo utópico. (Por cierto, es la primera novela que da muestras en Latinoamérica de este pensamiento social y político).

Fue significativa la importancia que tuvo en el arraigo y la divulgación del modelo novelístico predominante la aparición de la técnica del folletín: o sea la publicación por entregas, de una novela en un periódico. Así surge la llamada novela de folletín, procedimiento usual en la segunda mitad del siglo XIX y que se extendió hasta casi mediados del siglo XX. Como consecuencia de la popularización de la novela, este sistema significó el incremento notable de lectores. Sin olvidar que cada pasaje o entrega quedaba colgando de un suspenso que ayudaba a vender los periódicos; pero, por igual, debe considerarse que, en la época, los libros eran sensiblemente caros para el lector común. (Y, por cierto, no es de extrañar que se resucite el sistema del folletín, si los libros siguen subiendo de precio, como sucede en la actualidad. Sin descartar que, si se agudiza la escasez de papel de periódico, terminemos ofreciendo las entregas por vía de las llamadas redes sociales).

Sin duda, con el desarrollo de la televisión, los antiguos gestores del folletín vieron la posibilidad de crear su heredera, la telenovela, exitoso género visual, televisado por capítulos que se van haciendo según los gustos y la fidelidad de los televidentes. De este modelo nació el folletín audiovisual o eso que se suele llamar la novela en la programación televisiva. (Y que por cierto, guarda extraordinarias semejanzas con el folletín: siempre lo dicho queda en la sombra de la sospecha; los malos son malos de verdad y todo el tiempo; los mudos, los paralíticos y los hijos sin padres conocidos, están en todas las historias; y algo muy importante, como en el folletín, no importa si uno se salta un capítulo, porque no pasa nada que modifique el curso de la acción, que se puede empatar fácilmente con un poquito de imaginación).

Experimentalismo y novela

La idea misma de experimentalismo en la literatura admite una diversidad de enfoques y de valoraciones. Brevemente me voy a referir a dos experiencias personales que tuve con dos de los más destacados narradores latinoamericanos proyectados por el llamado boom de los años 60-70. La primera toca a Mario Vargas Llosa, cuando, en encuentro realizado en la Biblioteca Nacional de Caracas, ante mi pregunta al respecto, me respondió radicalmente que el experimentalismo literario no le interesaba en absoluto. (Hecho, digo, que se evidencia en el conjunto dominante de su obra). La segunda corresponde a Julio Cortázar, quien en conversación personal, en mi carro, rumbo a una conferencia que él daría en la Universidad Católica “Andrés Bello”, ante la misma pregunta -de personal importancia para mí- me dio una respuesta particularmente motivadora, que después escribí:

“¡Claro que me interesa! ¿Pero, no crees tú que toda literatura auténtica es experimental?” (La autenticidad de esta fe cortazariana es fácil detectarla en su original narrativa).

A fin de cuentas, la gran novedad es la ruptura del esquema tradicional de la novela, de su estructura repetitiva, moldeada y horneada como panes narrativos. Ya lo he señalado: “el modelo estatuido responde a un esquema que puede resumirse así: fondo descriptivo (ambiente) + proceso narrativo (acción) + pintura de personajes (caracteres). Luego, un proceso lineal, básicamente progresivo en el tiempo y en la evolución de los acontecimientos en torno a una figura o núcleo humano central; aproximándose de alguna manera a la biografía. Es lo que puede denominarse novela modélica; que, por cierto aun atrae a narradores que no solamente la practican, sino que les da buenos dividendos de éxito cuantitativo de lectores y de apoyos editoriales. En efecto, esta novela habitual, sin sorpresas estilísticas o estructurales, es una novela pacífica, neutra, de fácil asimilación, e inclusive vista, por algunos, como ejemplo de arte novelístico. Y ello, porque las obras que rompen este esquema tenazmente repetitivo, ya no son consideradas como novelas”.

La prosecución de la realidad como fin último -ya sea declarado o eludido-- incluye ejemplos ilustrativos. A uno de ellos, en especial, creo de interés referirse. Es la denominada novela objetiva, que surge en Francia, en la década de 1950 -con autores destacados, como Alain Robbe-Grillet y Michel Butor—, que perseguía un realismo logrado en pureza de la visión; es decir: mostrar lo que está allí, sin manejos subjetivos descriptivos y narrativos, que ellos consideraban una alteración omnisciente de una realidad que nos es externa. Finalmente el último paso, dentro de la crítica estructuralista lo dio el crítico y teórico Roland Barthes, al hablar de la muerte del autor. Se trataba de exaltar la personalidad suficiente del texto; al extremo de que no era necesario conocer la identidad del autor, e inclusive éste podría no existir. Todo esto fortaleció teóricamente el movimiento estructuralista, que sedujo a múltiples estudiosos de la obra literaria, en muchos países, incluyendo el nuestro. El sistema comenzó a hacer aguas, cuando quienes leíamos los análisis estructuralistas, terminábamos preguntándonos: el montaje y desmontaje estructural-lingüístico logra su propósito efectista; pero ¿dónde quedan el valor estético y la significación histórica de la obra? (Venía a ser, simplemente, el análisis de la obra sin la obra).

En suma, la novela experimental actual, que persigue la realidad, dentro de nuevos parámetros y valores, es un esquema renovador y definitivamente actuante.

La novela abierta

La proposición contemporánea de una novela abierta se afirma en conceptualizaciones precisas: la novela es un género de sedimentación y la novela es un género de saqueo. En su esencia, la novela abierta se corresponde con un concepto libre, anti-preceptista, de la novela; en contraposición con la tradicional novela modélica. Así, se propone aquí como novela abierta, una novela de diversidad genérica: justamente abierta a desarrollos o ampliaciones (o a versiones compactas), casi de libre lectura a partir de cualquier capítulo o estancia; construida con recursos disímiles: fragmentarismo, atemporalidad, intertextualidad, un final no clausurado, precisamente abierto.

La novela abierta privilegia el fundamento constructivo que establece que la estructura es parte del contenido: la composición de un texto narrativo revela un orden ideológico y un propósito estético.

La novela debe volver por sus fueros y ejercer la libertad original que estableció como paradigma Cervantes con *El Quijote*. Libertad estructural que puede caracterizarse, básicamente, de este modo: integración de novela y cuentos o relatos; de realidad y fantasía intercrucadas constantemente; de historia y leyenda, sin fronteras excluyentes; de principios conceptuales de filosofía retórica y de preceptos de potente expresividad de la filosofía pragmática popular; de alternancia, y también de simbiosis, de la eterna pareja de contrarios (o de semejanzas ocultas): la cordura y la locura. Se trata del universo compendiado en una historia diseñada como el máximo antagonismo: la realidad Accionada. ¿Quién puede dudar del realismo universal de pensamiento y mensaje de *El Quijote*? ¿Y quién puede dejar de ver la alquimia admirable de este Libro-Padre, al hacer una ficción, no de la realidad misma, sino de otra ficción narrativa públicamente conocida?

En cuanto al proceso histórico, cabe hablar de una novela primigenia, que está en los orígenes del género. Luego una estructura proposicional o punto de partida moderno, que es *El Quijote*, verdadero inicio de la heterodoxia de la modernidad en la novela. Todo ello fusionado, justamente, en su índole heterodoxa, prácticamente de aluvión estructural; conjugando herencias: la novela pastoril, la novela sentimental, la novela satírica (al estilo del romano Luciano de Samosata), la novela bizantina (a lo Lope de Vega, por ejemplo con *Peregrino en su patria*), y sobre todo la novela de caballerías. Después, con el largo paso del tiempo, se sucederán los insurgentes, los cuestionadores del modelo dominante, tradicional; son irreverentes salteados, graneados en el tiempo; generalmente considerados rebeldes o extravagantes, caprichosos, instintivos, cuando no iconoclastas. Después de *El Quijote*, en la lista están nombres diversos: Lawrence Stern, James Joyce, Andre Bretón, Franz Kafka, Arturo Uslar Pietri, Enrique Bernardo Núñez, Guillermo Meneses, Julio Cortázar. Y así, tantos.

Pero, para algunos se hace difícil aceptar la nueva novela contemporánea: novia ecuménica, hipernovela, holística: la novela abierta. Es experimental. Pero no es el formalismo del singular juego constructivo o ajedrez estructural. Es el experimento que rompe con los moldes usuales; pero, no sólo en la forma, sino muy especialmente en la estructura -la cual, como se ha dicho, es parte del contenido— y se hace novela proteica, novela abierta.

***Conferencia ofrecida en el marco de la XXX Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezuela, celebrado en el Pedagógico de Maturín en noviembre de 2013.**