

Las alternativas del novelista

Julio Ramón Ribeyro

Por alternativas del novelista entiendo las opciones que se le ofrecen constantemente en el momento de concebir una novela o en el momento de empezar a ejecutarla.

No hay una manera de escribir: hay cientos, miles de maneras. Frente a una página en blanco, el novelista debe hacer forzosamente una serie de elecciones: elección del tema, del estilo, del lenguaje. Estas alternativas son extremadamente numerosas, pero para simplificar y hacer más clara esta exposición he elegido las más significativas.

La primera alternativa del novelista es la de la lengua: en qué lengua va a escribir. Esta alternativa puede parecer quizá algo rara, pero es más frecuente de lo que parece. En el caso del Perú, que es un país bilingüe, es una alternativa que se ha presentado y que se presentará –incluso en el futuro- si la enseñanza del quechua, como está previsto, se va intensificando. Tenemos el caso de José María Arguedas. Todos sabemos que en su adolescencia se expresó preferentemente en quechua, y que inclusive sus primeros cuentos importantes – como declaró él mismo- me parece que los de Agua fueron escritos en dicha lengua. Fue solo más tarde que descartó esta lengua, salvo esporádicamente en la escritura de algunos poemas, y optó por el español, como lengua de expresión literaria.

Arguedas ejemplifica la alternativa español-quechua. Entre nosotros hay muchos otros casos en los que la alternativa se plantea entre el español y una lengua extranjera. Ha habido varios escritores peruanos que han optado por una lengua extranjera. Citaré el caso de Ventura García Calderón, quien escribió varias obras en francés y, entre ellas un libro extenso, *Cette France que nous aimons* que mereció un premio literario en Francia. O César Moro y, según me parece, Juan Ríos quienes han escrito poemarios en francés. Actualmente un escritor peruano de gran éxito escribe en inglés; me refiero a Carlos Castañeda que si bien no es novelista tiene que ver algo con la ficción, por el carácter delirante de sus libros. Castañeda es autor de best sellers en Estados Unidos, en los que narra las enseñanzas de tipo no conceptual, no cognoscitivo adquiridas a través del uso de ciertas drogas.

Hay muchos otros casos en los que las alternativas lingüísticas se le plantean al escritor desde un comienzo y que deciden el destino y el alcance de su obra literaria. Kafka por ejemplo, que siendo checoslovaco y dominando esta lengua así como el Yidish, por su origen judío, escribió sin embargo en alemán; o el caso más

actual de Nabokov, que siendo ruso y habiendo escrito sus primeras novelas en ruso, eligió el inglés en su obra de madurez, a raíz de su implantación física en la cultura norteamericana y a la adopción de esa cultura. O el caso aun más curioso de Samuel Beckett, que ha escrito y sigue escribiendo alternativamente en inglés y francés.

¿De qué depende, en realidad, la elección de una lengua y no de otra en el caso, naturalmente, que se dominen dos lenguas en el mismo grado? En algunos casos de determinaciones de tipo ideológico o político. ES el caso de los escritores catalanes que persisten en escribir deliberadamente en su lengua materna con el objeto de reafirmar su autonomía y su cultura local. O es el caso reciente, muy curioso, en Francia, de un renacimiento de la cultura occitana, lo que hace que algunos poetas, para manifestar su repudio por la cultura oficial y centralizada francesa, escriban en provenzal. Y no olvidemos que el provenzal es una lengua extremadamente hermosa. Ezra Pound decía que era la lengua más hermosa de la tierra. Y según dicen, Dante pensó en escribir La divina comedia en provenzal.

Pero en fin, las determinaciones de tipo político no son las más frecuentes entre las que inciden en la elección de una lengua sino que, más bien, son determinaciones de tipo práctico. Los escritores que dominan dos o más lenguas se dejan llevar por razones de tipo pragmático, eligen la lengua que cuenta con una infraestructura mejor desarrollada, que cuenta con editoriales, revistas, críticos, medios de difusión, que permitan una mayor repercusión y un contacto más eficaz con el lector. Todo esto en cuanto a la alternativa de la lengua.

Pero hay una alternativa muchísimo más importante que es la alternativa del lenguaje.

En todos los idiomas, prácticamente en todos, coexisten dos lenguas: el lenguaje literario, elegante, escrito, llamado –para emplear un término pedante, si se quiere, pero muy utilizado por los críticos- “cataverusa”. Y el lenguaje cotidiano, vulgar, hablado, llamado “demótico”. Así pues, el cataverusa y el demótico son las dos formas de lenguaje que coexisten en toda sociedad. En Grecia, por ejemplo, el cataverusa es empleado por los funcionarios, los periodistas, los académicos; el demótico, el lenguaje que empela el hombre en su vida cotidiana.

Ambos lenguajes difieren enormemente entre sí no solo en su vocabulario sino en su sintaxis, en su construcción, en su morfología, en los giros que emplean y también en su verbalización. La coexistencia de ambos lenguajes es una evidencia, pero una evidencia tan luminosa que ciega e impide, generalmente, advertirla. Además, el hecho de escribir está bien ligado con el fenómeno del lenguaje escrito, literario, que es raro que el escritor se libere de este

condicionamiento y se dé cuenta de que está utilizando muchas veces, si no un lenguaje muerto, al menos moribundo.

Bueno, aceptando que en todos los idiomas existen ambos lenguajes, ¿cuál de ellos utilizar?

Lo más corriente es la utilización del lenguaje académico, del lenguaje literario, del cataverusa. Un examen sucinto de los últimos cien años de literatura en español y francés lo demuestra. En España, tanto Clarín como Galdós, Blasco Ibañez, Juan Valera y sobre todo, Gabriel miró utilizaron el cataverusa, el lenguaje cuidado – sino castizo al menos preciosista- el lenguaje que demuestra el buen gusto, porque escribir bien se consideraba patrimonio de los escritores; el lenguaje con que se pronuncian discursos y se escriben informes y ensayos. En Francia sucede lo mismo: desde Balzac hasta André Gide o Valery, pasando por Flaubert y los hermanos Goncourt, el escritor, el novelista es el artífice del lenguaje, el preservador, conservador de su armonía y de su belleza, de su corrección y de su calidad literaria.

De acuerdo a esta opción, la novela latinoamericana actual se puede clasificar en dos grupos: el de aquellos que utilizan preferentemente el cataverusa y el de aquellos que tienden al demótico o lenguaje popular. Los ejemplos abundan: entre los primeros podemos situar a Borges (con excepción de algunos cuentos de típico sabor bonaerense), al Cortázar de la primera época hasta Rayuela, a Carpentier, uno de los más grandes prosistas argentinos de la literatura latinoamericana, a Lezama Lima, en Cuba. Entre los segundos, los que buscan transmitir un habla cotidiana, oral, vemos a Rulfo en México, uno de los precursores en este terreno, Jesús Díaz en Cuba, en el Perú Vargas Llosa, Vargas Vicuña, Urteaga Cabrera, a René Rodríguez en Venezuela. Tanto unos como otros han escrito obras de gran calidad, sea refinando, extremadamente, el trabajo de una forma artística, sea expresando el mundo cotidiano mediante un habla cotidiana.

Elegir uno u otro lenguaje, por otra parte, no predetermina ni la calidad ni la importancia de la obra. Pero es una alternativa que se presenta y que el novelista debe afrontar decididamente desde un comienzo. Lo peor en estos casos es adoptar posiciones dogmáticas. Decir por ejemplo, que es un lenguaje caduco, un lenguaje para académicos: está allí García Márquez para contradecirlo. O decir que no se debe emplear el lenguaje cotidiano porque es vulgar, porque es incorrecto: hay fragmentos de Todas las sangres de Arguedas, cuya fuerza, cuya belleza, viene precisamente del lenguaje oral que utilizan sus personajes.

En Francia el problema del lenguaje se planteó en forma muy aguda hace unos 30 o 40 años, gracias a la obra de dos grandes novelistas: Louis Ferdinand Céline y Raymond Queneau quienes utilizan por primera vez el lenguaje cotidiano en la novela.

Hasta el año 1932, la posibilidad de escribir una novela en un lenguaje que no fuera el que utilizó Voltaire en el siglo XVIII no se había ni siquiera planteado. Todos los escritores querían ser elegantes, querían ser literarios. Se descartaba, por principio, la vulgaridad. Tentativas por escribir en lenguaje popular se habían efectuado antes, pero en forma muy ocasional o por escritores de tercer orden. En Eugenio Sue, por ejemplo, encontramos por momentos ensayos de esta naturaleza, pero Sue confunde constantemente lenguaje popular con argot que son cosas completamente diferentes. Los únicos escritores, poco conocidos, que se esforzaron verdaderamente en escribir con el lenguaje que se hablaba en su época fueron Jean Rictus y Henry Monnier, pero sus esfuerzos no tuvieron mayor repercusión porque se trató de escritores sin gran talento.

Como repito, es necesario esperar el año 1932 para que surja la primera novela escrita verdaderamente en francés moderno: *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Céline hace hablar a sus personajes no solo como hablaba la gente de su tiempo sino que él mismo escribe, narra en la lengua coloquial. El impacto y la originalidad de esta novela, desde el punto de vista del lenguaje, fueron únicos en su género y no han sido igualados hasta ahora. Por primera vez se vio entrar en el dominio de la literatura, palabras, expresiones, giros, barbarismos, construcciones defectuosas desde el punto de vista gramatical, que todos utilizaban en el lenguaje diario pero que en el momento de escribir, olvidaban, censuraban o relegaban. Céline utiliza un lenguaje tan viviente, que su traducción a otra lengua es prácticamente imposible y su comprensión nula para quien haya aprendido francés en una academia de lenguas y no en el contacto con la vida.

Si Céline fue quien planteó y resolvió el problema de la incorporación del lenguaje popular a la novela, Queneau fue el doctrinario y el apologista de esta actitud. Entre los años 30 y 40 publicó innumerables ensayos sobre la materia, e incluso él mismo escribió algunas novelas de corte típicamente celiniano. Desgraciadamente, o quizás por fortuna, Queneau no centralizó su obra creativa novelística en el problema exclusivo del lenguaje. Otros problemas lo inquietaron y gracias a ello esbozó, si no dio, soluciones originalísimas a la novela moderna, al punto de que es el único escritor francés que se mantiene joven a pesar de sus setenta años y cuya obra es una fuente de sugerencias, de incitaciones de intuiciones verdaderamente inagotables. Ya tendremos ocasión de hablar nuevamente de él.

En resumen, la disyuntiva del lenguaje es un problema real. Se le plantea a quien se proponga escribir una novela. No es un problema escolar, de preceptiva literaria, ni de disertación académica. Se encuentra en la raíz misma del acto de escribir. Todo escritor debe tomar frente a esta disyuntiva una actitud, que determinará la dirección y el alcance de su obra.

Al referirme al lenguaje, no estoy hablando, naturalmente, del estilo. Ambas nociones son diferentes. Se puede escribir en lenguaje literario en diferentes estilos, lo mismo que en lenguaje popular o hablado. Nueva disyuntiva que se le plantea al novelista, ¿qué estilo utilizar? Si planteo esta pregunta en términos de alternativa es porque los estilos por diferentes que sean se pueden clasificar en dos grupos, de acuerdo a su proximidad con dos polos de atracción: el estilo cartesiano y el estilo barroco. El cartesiano es el estilo simple, directo, claro, lógico, el que busca expresar por el camino más corto lo que se quiere decir y sin pizca de sombra. El barroco, por oposición, es el estilo enredado, ornamental, ampuloso, recargado, que rehúye deliberadamente de la claridad y se complace, muchas veces, en la complicación.

En todas las épocas ambos estilos han coexistido, con predominio de uno sobre otro. Lope de Vega era cartesiano por oposición a Calderón o a Góngora. En Francia, Valéry fue cartesiano por oposición a Proust. En el ámbito de la novela latinoamericana actual, Lezama Lima es barroco por oposición al cartesianismo de Borges. En América Latina hay actualmente, una marcada tendencia por el barroquismo. Muchos autores parecen haber descubierto, con delicia, que el barroquismo es un componente del paisaje físico y espiritual latinoamericano. Se menosprecia la sencillez y la claridad, como virtudes menores y caducas y se admira el estilo frondoso, alambicado, caótico. Fue Alejo Carpentier, quien tratando de la novela latinoamericana, lanzó por primera vez el término barroco y este término tuvo mucha fortuna, pues empezó a circular mucho, y hoy mismo lo utilizan no solo críticos sino autores como García Márquez, que en una entrevista mencionaba lo barroco como un componente de su estilo.

Este auge del barroco, digamos de paso, no es privativo de la literatura, sino que opera también en el teatro, a nivel de la dirección escénica. En París, los jóvenes directores de teatro latinoamericano, como Jorge Lavelli, Víctor Gracia o el peruano Rafael Rodríguez, exhuman textos barrocos, de Rotrou o el primer Corneille. En el caso de los autores teatrales es explicable porque el barroco se ajusta muy bien a todo lo que sea espectáculo, a la representación, a lo suntuoso, a lo plástico. Pero volviendo a la novela, decía que Carpentier puede ser considerado como el gran sacerdote del barroco latinoamericano en narración. Observo sin embargo, que Carpentier muestra cierta imprecisión en el vocabulario. A veces habla de barroco, a veces habla de surrealismo. Surrealismo y barroco,

evidentemente, son términos que no se deben confundir. Lo cierto es que Carpentier, que vivió de cerca el nacimiento del surrealismo francés, es extremadamente sensible a las formas, a los objetos, al color, a las texturas, al paisaje, a lo plástico. Carpentier por ello, percibe con claridad la riqueza de elementos que configuran la cultura latinoamericana: herencias culturales, estilos, razas, etc, que muchas veces se yuxtaponen sin haber alcanzado una síntesis. Esto lo ha movido a hablar del continente latinoamericano como de un continente surrealista en algunos casos y barroco en otros y a buscar la transposición de este abigarramiento en su prosa literaria. Se trata evidentemente, de un punto de vista. Barroco puede ser un caribeño, como Carpentier, impregnado de cultura local pero también de cultura europea y que colecciona al mismo tiempo cuadros de la Escuela de París y objetos de arte maya, pero un indio del altiplano no lo es. Barroco puede ser el templo de la Compañía de Arequipa pero no el templo de Pachacamac. Barroca puede ser la selva del Amazonas o la manigua del Orinoco, pero no los desiertos de la costa peruana. Quiero decir con esto que en América Latina hay lugar para un arte literario limpio, claro, racional, que sepa discernir la figura principal en el arabesco de las formas y reducir lo aparentemente confuso, a sus módulos esenciales.

Elección de su lengua, elección de su lenguaje, elección de su estilo, las opciones del novelista no terminan allí. Queda una larga lista. Diré algo sobre la elección de su técnica.

La técnica no es otra que la manera de organizar y ejecutar un relato, de modo que esté alcance su máximo de eficacia. La técnica siempre ha preocupado a los novelistas, pero en los últimos años esta preocupación se ha exacerbado, hasta el punto que ha pasado muchas veces a convertirse en un fin en sí misma y no en un instrumento al servicio de algo que la trascienda.

Por lo menos durante quince siglos la técnica de la narrativa se ha limitado a tres procedimientos principales: la descripción, el diálogo y, en cierta forma, el soliloquio. Yo no veo diferencias sensibles entre una novela latina, como el Satiricón de Petronio, escrita en el primer siglo de nuestra era; La vida del buscón de Quevedo en el siglo XVII; el Adolfo de Benjamín Constant en el siglo XIX y El Extranjero de Camus en el siglo XX. Los temas pueden haber cambiado pero la técnica es similar.

Hay novelas, por otra parte, que son enteramente descriptivas como La historia verdadera de Luciano (siglo II); otras son completamente dialogadas como La lozana andaluza de Francisco Delgado, que es de comienzos del siglo XVI o Pelo de zanahoria de Jules Renard, del siglo XIX, o novelas que constituyen un

soliloquio como Molloy o Malone muere de Beckett. Pero por lo genral, los narradores han jugado con estos tres elementos en diversa proporción.

A estas tres formas de la técnica narrativa tradicional se han agregado nuevos elementos que la han enriquecido como la conversión del soliloquio en monólogo interior, la redistribución de la cronología y la puesta en tela de juicio del papel privilegiado del narrador.

El origen del monólogo interior podemos encontrarlo en lo que se llamaba en la retórica clásica: “la prosopopeya” o invocación como se le llama corrientemente; es un parlamento dirigido a un interlocutor mudo del cual no se espera respuesta. Pero la invocación presupone al menos un interlocutor, sea la divinidad o sea la naturaleza, como en el caso de los poemas homéricos o de los románticos primitivos. Solo a partir del siglo XIX, la invocación se interioriza, prescinde del interlocutor invisible y se convierte en soliloquio, en pensamiento en voz alta o en parlamento dirigido a sí mismo. El ejemplo típico de esta técnica lo encontramos en Dostoiewsky. En Crimen y Castigo, Los Hermanos Karamazov o en El Príncipe Idiota encontramos números ejemplos de este parlamento, de esta conversión de la invocación en soliloquio. Desde el punto de vista formal, un monólogo de un personaje de Dostoiewsky se parece mucho a un parlamento de un personaje de Victor Hugo, sobre todo cuando están fuera de contexto. Y en todo caso no hay que confundirlos. El paso del soliloquio al monólogo interior es mucho más importante y constituye una revolución en la técnica del relato. Por lo general se admite que el primero en utilizar el monólogo interior fue Edouard Dujardin en su novela *Les lauriers sont compés*, publicada en 1887. Se trata de una novela muy mala y que hubiera caído en el más lamentable olvido si James Joyce no la hubiera leído y comentado posteriormente en una carta a Valéry Larbaud en 1920, es decir, dos años antes de la publicación fragmentaria del *Ulises*.

Dujardin tuvo una idea genial, que fue la de suprimir la distancia entre el narrador y el personaje y presentar su relato no como un *racconto* del autor sino como el proceso mental de una persona.

En realidad, su novela está llena de desfallecimientos y retornos invencibles a una forma de narración tradicional (diálogo realista, descripciones cartesianas, etc), pero en muchas partes logra introducir verdaderamente al lector en el curso de una conciencia pensante y hacerle asistir y participar en las perplejidades, contradicciones y pruebas de una vida que se da abierta, desnuda, libre, virgen.

El gran defecto de este largo monólogo interior, sin embargo, es que sigue siendo discursivo, es pensamiento transcrito, ordenado, literario, lógico.

Para que aparezca el monólogo interior, tal como lo entendemos ahora, es necesario esperar la aparición del Ulises de Joyce. Lejos estamos entonces de la invocación clásica, del soliloquio romántico, del monólogo discursivo de Dujardin. Joyce formula, por primera vez, el pensamiento no formulado, el pensamiento naciente, esa dimensión complejísima de nosotros mismos, a medio camino entre la imagen y la palabra, entre el sentimiento y el signo que lo expresa, entre la oscuridad y el raciocinio. El monólogo interior es algo que ya no tiene nada que ver ni con el diálogo ni con el soliloquio. Es algo diferente, y como expresa una realidad diferente tiene que recurrir a un procedimiento diferente.

Digamos que el monólogo interior tuvo una gran fortuna. En la década del 20 al 30 fue utilizado en la literatura anglosajona en forma bastante mecánica y vulgarizada. Faulkner lo tomó a su vez y le dio una dimensión nueva, personal. En Francia Valéry Larbaud, el traductor de Joyce, escribió varios relatos hacia 1925 imitando a Joyce. Luego, en América Latina, Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal fue el primer caso de novela joyceana, no solo por el monólogo sino por la construcción de la novela. Luego vino un periodo de olvido y de abandono hasta que resurgió nuevamente en la novela latinoamericana hacia la década del 50 al 60. En La ciudad y los perros, por ejemplo, tenemos excelentes ejemplos de una utilización inteligente y eficaz del monólogo interior. En la actualidad cualquier novelista novel lo usa con la mayor desfachatez y la más grande impunidad.

Pero las innovaciones en la técnica de la narración no se limitan al monólogo interior. Mencioné antes una segunda innovación: la redistribución de la cronología en el relato. La novela en sus orígenes era un relato lineal, ordenado en el tiempo, se contaba la acción a medida que iba sucediendo, en este sentido se parecía mucho al relato histórico. No debemos olvidar que una de las fuentes de la novela fueron las historias de Herodoto y las historias de amor conocidas bajo el nombre de “elegías alejandrinas”.

Me sería imposible precisar en qué época y por qué razones el relato se liberó de la cronología lineal y ya en el gran siglo de la novela, el siglo XIX, el autor se permite el retorno al pasado. Pongamos una novela conocida, Madame Bovary que comienza con el ingreso de Carlos Bovary al liceo; a las pocas páginas Flaubert deja en suspenso este relato para retroceder varios años y narrarnos no solo la infancia de Carlos Bovary sino al vida de sus padres. El mismo procedimiento utiliza tratándose de Emma Bovary: la presenta señorita en plena acción, pero en el capítulo siguiente retrocede y nos la muestra niña, luego adolescente, hasta encadenar con su juventud.

Estos retornos al pasado tenían la particularidad de que eran presentados como una remembranza, una incursión al pretérito que el autor efectuaba con el lector

para hacerle comprender mejor el proceso psicológico de sus personajes. La innovación cronológica a que me refiero consiste en traer el pasado hacia el presente y presentarlo como presente y no ir al pasado y presentar el presente como pasado. Consiste, además, en la recurrencia del procedimiento a lo largo de toda la novela, para crear diferentes planos temporales y lograr un contrapunto de situaciones y de épocas.

No cabe duda de que estas irrupciones del pasado en el presente las tomó la literatura del cine. El lenguaje cinematográfico tiene la particularidad que su único tiempo verbal es el presente. La novela, en cambio tiene a su disposición toda la gama temporal de la conjugación de los verbos, que permite por simples variantes indicar que se trata de una acción remota o cercana, actual, futura e incluso potencial. El cine, privado de este instrumento, no puede dar la impresión del pasado sino hablando en presente. Los flash back del cine son, desde el punto de vista gramatical, exactamente iguales al resto del filme. La novela, que disponía de un mecanismo para expresar el pasado, convino que era más excitante recurrir al flashback pues elimina del relato un distanciamiento que entraña el riesgo de aflojar la atención del lector y presentar un aspecto viviente y actual de lo que ya ocurrió. En suma, razones de pura eficacia narrativa.

Sin salir de los problemas relacionados con la cronología señalaré otra innovación: la comprensión del tiempo. Si en el flash back el papel de Joyce es prácticamente nulo, en la comprensión del tiempo fue el pionero de toda una familia de novelas que se caracterizan por encerrar la acción narrada en un lapso cada vez menor. De las veinticuatro horas de Ulises pasamos a las doce horas de Bajo el volcán de Malcom Lowry, a las seis horas de Franny y Zooey de Salinger.

El record de la materia, pues se trata ya de una competencia de tipo casi deportivo, lo tiene Claude Mauriac en Francia: su novela L'agrandissement transcurre en el lapso que tarda un semáforo en pasar de la luz verde a la luz roja. Otra innovación de orden técnico es la multiplicación de puntos de vista o la recusación del papel privilegiado del narrador. En sus orígenes el autor de novelas tenía la misma relación con su tema que el historiador con su crónica y el autor épico con la epopeya: una relación de saber absoluto, de omniscencia. El novelista planeaba sobre su novela, la narraba como algo exterior a él, desde un punto de vista único y elevado que le permitía tener una visión panorámica. En la novela moderna, en cambio, el autor desciende de su pedestal, se confunde con lo narrado, se subdivide en una pluralidad de narradores al identificarse con sus diversos personajes. De este modo, el tema es narrado desde diferentes ángulos y a diferentes distancias. Se logra así una visión no solo más rica, sino, en algunos casos, muchísimo más verdadera. Tal método narrativo admite algo que no habían visto los clásicos: la ambigüedad de la realidad, la coexistencia de varias

realidades según la perspectiva en que uno se sitúe. H. James, Joyce y Faulkner fueron los precursores de este método narrativo.

Las novelas escritas posteriormente con esta técnica son innumerables. Señalaré solo dos casos: El cuarteto de Alejandría de Durrell, en el que vemos la misma historia narrada por tres personajes diferentes, cada vez con variantes, con nuevos elementos, que modifican y complementa o contradicen la versión anterior. Pero un caso realmente extraño y curioso en este tipo de técnica empleada es un libro que es casi un juego: Ejercicios de estilo de Raymond Queneau.

Queneau realiza la proeza de narrar el mismo hecho 99 veces; un incidente banal por otra parte: la discusión de un conductor de autobús con un pasajero. Aquí la variación no está puesta sobre el incidente mismo, que para los 99 testigos es igual, sino sobre el lenguaje que utilizan. Es evidente que un incidente callejero no puede ser contado del mismo modo por un soldado, un académico de la lengua, una portera, un mecánico, etc.

Haciendo una recapitulación, diré que el novelista está actualmente forzado a elegir entre una serie de opciones: lenguaje literario o lenguaje hablado, estilo barroco o estilo cartesiano, técnica clásica o técnica moderna.

Trataré ahora de una cuarta alternativa: elegir entre el sicologismo y el behaviorismo.

Entiendo por sicologismo, la libertad que se tomaban los autores de novelas de penetrar en el mundo interior de sus personajes y de describirnos sus estados de ánimo, como si se tratara de algo visible, material, objetivo. El alma, el espíritu, la conciencia, la mente, como quiera llamársele, se convertían para los novelistas en un paisaje y se le aplicaba para su descripción los mismos métodos que para la descripción de la naturaleza. El novelista no solo describe los estados de ánimo sino que explica sus motivaciones, elucida sus orígenes, predice su desenvolvimiento. Es la gran época de la novela psicológica (Stendhal, Balzac, Dostoiewsky, Clarín, etc.) que alcanzan su culminación en Proust, quien lleva su sicologismo a límites insuperables. Hay partes de su novela, En busca del tiempo perdido que son, más que una narración verdadera, una disertación sobre los celos, una verdadera monografía sicopatológica.

Frente a este método de narración impregnado de psicología mentalista o subjetivista, se opone el llamado método behaviorista que, renunciando a la descripción de estados de ánimo o de sentimientos, se limita a la descripción de comportamientos. No sé hasta qué punto John Watson, que fue el creador de la psicología del comportamiento, puede haber influido sobre esta concepción del relato. Watson enunció su teoría behaviorista hacia el año 1912, partiendo de sus

estudios sobre psicología animal. Sus ideas tuvieron, una década más tarde, gran influencia en la escuela psicológica francesa, especialmente entre Ribot y Janet. Hay pues cierta concomitancia entre el surgimiento de esta escuela psicológica y el auge de la narración behaviorista. Dos Pasos, Caldwell, Hemingway la utilizaron con mayor o menor fortuna. En todo caso hay relatos de Caldwell y Hemingway que son modelos de narración behaviorista. De los personajes de estos relatos no sabemos otra cosa que lo que hacen o lo que dicen porque su mundo interior solo lo conocemos, lo aprendemos a través de los signos de su comportamiento.

En Francia el behaviorismo, como método narrativo, tuvo un precursor de gran talento: Maupassant, especialmente en sus cuentos, no en sus novelas. Pero si Maupassant renunció en sus cuentos cortos a la introspección que estaba en boga en su época y al análisis de sentimientos, no fue porque negaba la posibilidad, la pertinencia de efectuar este tipo de análisis, sino por las exigencias mismas del género que cultivaba, el cuento, y la brevedad y economía de medios que este exigía. Es necesario esperar la aparición del nouveau roman y, dentro de este movimiento, de Robbe Grillet, para que el behaviorismo adquiere verdadera carta de ciudadanía en Francia. Robbe Grillet, en sus escritos teóricos, recusa y vilipendia en bloque toda la novela psicológica francesa, a la que acusa de haber partido de un dualismo alma-cuerpo o reflexión-acción inaceptable. Robbe Grillet no emplea la palabra "comportamiento", sino la palabra "gesto". Lo que interesa son los gestos del personaje más que su conducta; imprime sus ademanes, sus relaciones con los objetos, sus maneras de insertarse en el mundo de las cosas. El gesto para Robbe Grillet no es solo el signo que permite acceder al mundo invisible e indescriptible de la deliberación sino que permite aprehender la acción que se soslaya. El behaviorismo como método, cuando se aplica al pie de la letra, tiene un gran inconveniente, tanto mayor que el propio psicologismo, y es que priva al escritor de un campo importante de la realidad. Y este campo es el mundo interior, el mundo deliberativo. Es innegable, y la introspección lo muestra a cada momento, que en nosotros hay una dimensión interna, tan rica y compleja como la acción. Intenciones, deseos, apetitos, planes, ilusiones, quimeras, deliberaciones, constituyen un mundo informal; un mundo que no tiene nada que ver con el comportamiento y que muchas veces lo contradice. Este mundo es inaccesible al behaviorismo y solo se puede acceder a él mediante el análisis psicológico tradicional. De allí que los narradores behavioristas no puedan nunca describir personajes solos o en reposo. Siempre los muestran en contacto con otros personajes, haciendo algo o en contacto con las cosas.

Examinaré una última alternativa: la que puede formularse mediante la disyuntiva espontaneísmo-programación. El espontaneísmo es la forma de escribir basada en el ejercicio permanente de la improvisación, de la imaginación. El novelista no

se traza ningún plan, no sabe cuántos personajes habitarán la novela, cómo se llamarán, cómo terminará la acción. Si buscamos un antecedente de este método en el siglo pasado lo encontraremos en Stendhal. Stendhal decía que escribir una novela, para él, era como tomar la diligencia para ir a Chartres y desembarcar en Burdeos. Quería significar con esto que no sabía en qué dirección iba a ir ni hasta dónde iba a llegar. Este método de escritura le da a sus novelas ese tono desenvuelto, fresco, libre, que aún hasta ahora nos admira. El placer que sentía Stendhal al escribir, pues se sorprendía a si mismo, es un placer que no es plenamente transmitido. Por oposición a Stendhal, Flaubert no solo hacía esquemas de los capítulos por escribir, sino que establecía planos geográficos y topográficos, contabilizaba sus personajes y los bautizaba antes de empezar a escribir. Para escribir Salammbó hizo un viaje especial a Cartago, trazó croquis de la antigua ciudad y de sus alrededores y leyó centenares de libros de historia, de arqueología, de religión. Las notas que tomó para su novela postula Bouvard y Pécuchet llenaban diez volúmenes y la novela publicada tiene apenas doscientas páginas. Anotaba además las frases hechas, las estupideces que iban a decir sus personajes en los diálogos. Prácticamente nada quedaba librado al azar.

Stendhal y Flaubert representan sin embargo, formas un poco primarias de la oposición que hay entre espontaneísmo y programación. El espontaneísmo alcanzó su forma paroxística con los surrealistas y la programación con James Joyce. La escritura automática surrealista es ya el espontaneísmo al estado puro. Stendhal ignoraba lo que iba a sucederle a sus héroes en el capítulo siguiente, pero lo que escribía en ese momento lo escribía con plena conciencia, elegía las palabras que le convenían, o las diferentes posibilidades que le brindaba su fantasía. La escritura automática surrealista es el abandono voluntario de toda censura, de todo control, librando el acto de escribir a la ley de las asociaciones mentales o gramaticales. Este método se reveló sin embargo inoperante para la elaboración de novelas. Solo fue utilizado en poemas o en textos en prosa extremadamente cortos. La más conocida novela surrealista, Nadja de André Breton, es una novela donde no se aplica el automatismo. Por el contrario, se nota el control de una conciencia literaria vigilante y una lucidez que el mismo autor no puede desterrar.

En lo relativo a la programación, Joyce es con respecto a Flaubert el plan más la estructura. Antes de escribir, Flaubert hace apuntes, un proyecto, un plan, una documentación, un resumen, un catálogo y un archivo, pero no una estructura. Por estructura entiendo un orden, un esquema abstracto previo a la ejecución que organiza el relato y lo dota de significación.

En Flaubert, a lo más, podría hablarse de un embrión de estructura cromática. En su correspondencia podemos leer que quería que Madame Bovary fuera una ovela color de moho y Salammbó una novela amarilla.

Pero en realidad de estructura solo puede hablarse cabalmente a partir de Joyce. Es conocido el riguroso y complejo esquema que precedió a la elaboración del Ulises, esquema que tenía en cuenta el paralelismo entre su novela y el poema de Homero, la distribución de los capítulos de acuerdo a una hora del día, un órgano del cuerpo humano, un color, una figura retórica, un lenguaje, etc.

De allí que se haya comparado en alguna ocasión al Ulises con una ceremonia de carácter litúrgico como la misa, por el rigor de su desenvolvimiento y el carácter simbólico y funcional de sus accesorios.

En Francia, el primero en ajustar sus novelas a una estructura preconcebida fue Raymond Queneau quien empleó como esquema general el círculo en su novela Le Chiendent que finaliza en el mismo punto en que comienza. (Esquema utilizado por Vargas Llosa en Pantaleón y las visitadoras). Aparte de esto distribuyó la materia del relato de acuerdo a un orden numérico especial, es decir en 91 secuencias. ¿Por qué? Porque 91 es el producto de la multiplicación de trece por siete. 13 es un número fasto en Francia y 7 es el número de letras del nombre de Queneau. Además 91 es la suma de los trece primeros números y la suma de nueve y uno es igual a diez y la de uno y cero igual a uno, pero para Queneau es el número de la muerte.

Otro caso de estructura matemática lo encontramos en Bajo el volcán de Malcolm Lowry que utiliza el número 12. Su novela se compone de doce capítulos, el relato está contenido en doce horas, pero alude a una duración de doce meses. Aparte de ello el número 13 tiene gran importancia en la cábala judía, en la que se inspiró Lowry para estructurar su novela.

Pero no es solo en las matemáticas que los novelistas han ido a buscar los elementos para lograr una estructura; es también en las artes plásticas, en la arquitectura, en la música, en la mitología. Algunos críticos han querido ver, por ejemplo, en En busca del tiempo perdido una estructura simétrica, cuyo centro sería la ciudad de Combray y sus alas el camino de Swann y el camino de Guermantes, todo esto reforzado por una estructura musical cuyo modelo sería la orquestación wagneriana. Michel Butor en La catedral de San Marcos trató de edificar su novela de acuerdo a las leyes que rigen la construcción de este templo, de modo que transmitiera la noción de masa, de armonía y ornamentación. Un crítico señaló alguna vez, lo que no he podido confirmar, que Carpentier escribió su novela El acoso según las pautas estructurales de la tercera sinfonía de

Beethoven y con tanto arte que el tiempo de lectura de esta novela coincide con el tiempo de ejecución de esta sinfonía. Robbe Grillet planeó en un comienzo su novela *Les gommages* de acuerdo a la morfología de la serpiente Uroboros, figura simbólica de los gnósticos, que tiene 108 anillos numerados en tal forma que la suma de los dos anillos anteriores da la cifra del anillo que los sigue. Otros escritores se han inspirado en determinados juegos. El ajedrez sirvió a Nabokov en *Fuego Pálido*; él mismo dice que su novela podría reducirse en última instancia al problema del ajedrez llamado *solus rex*. Sanguinetti en Italia, escribió su última novela de acuerdo al llamado juego de la oca *Un último caso*: Cortázar en *Rayuela* tomó presumiblemente como modelo, lo que no he podido discernir bien, el juego que nosotros llamamos “mundo”.

Esta búsqueda de la estructura, por oposición a la improvisación y al espontaneísmo parece tener un doble origen. De una parte, cierta añoranza de los novelistas por el rigor, por la coherencia de los objetos de las ciencias naturales. Una hoja o una flor es más racional, más perfecta y mejor construida de acuerdo a los principios de la generación interna que el Quijote. De otra parte, ha influido también la boga del estructuralismo como modo de pensar y como método de expresión y de conocimiento de la realidad.

El papel juzgado aquí por Levi-Strauss, cuyas teorías alcanzaron en la última década una gran difusión, parece haber sido determinante. Levi-Strauss ha acostumbrado a quienes han frecuentado sus libros a buscar y a encontrar en las cosas o en los fenómenos más banales un esquema repetible y desglosable, que preside e informa el conjunto. Si en un hecho social tan variado y ordinario como la cocina, Levi-Strauss descubrió un triángulo culinario comparable al triángulo vocálico o consonántico de los lingüistas, ¿por qué entonces en una novela, no puede un escritor expresar un hexaedro, por qué una novela no puede estar inspirada en un quinteto para instrumentos de cuerda, por qué una novela no puede ser otra que una serie matemática binaria? Yo no conozco directamente, sino por referencia, los trabajos del grupo que en París se reúne en torno a la revista *Change*, que entre otras cosas busca aplicar a la elaboración de las obras literarias las altas matemáticas y las ordenadoras electrónicas. En todo caso este movimiento ilustra uno de los casos límite de la programación de literatura.

Sin haber agotado todas las alternativas, me parece que me he ocupado de las principales que se le presentan a un novelista: entre lenguaje literario y lenguaje hablado, entre estilo barroco y estilo cartesiano, entre técnica clásica y técnica moderna, entre sicologismo y behaviorismo, entre espontaneísmo y programación. Faltaría aún referirse a la oposición entre subjetivismo e impersonalismo, realismo y fantasía, etc. Lo que he querido simplemente es recalcar la gama de posibilidades que ofrece la escritura novelística, las decisiones que exige y, sobre

todo, las elecciones que presupone. Diré finalmente, que una de las soluciones bastante en boga, para zanjar estas disyuntivas, es asumirlas todas, no mediante una síntesis sino mediante una yuxtaposición. Actualmente en Europa y América Latina hay innumerables novelas-mosaico, lo que revela en sus autores una gran conciencia de los problemas de la novela y de sus varias formas de expresión y una enorme habilidad en el montaje y la utilización de las diferentes opciones que se le presentan. ¿Pero es ese el verdadero camino de la novela? Desgraciadamente en la novela no hay caminos ni recetas. Cada cual se hace su propio camino, sin otra luz, sin otro consejero que su propio talento.

París, 1973. (En Dos Soledades. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974)