



Las versiones de lo posible:
lo autoreferencial y lo ambiguo en la novela
moderna

Luis Alberto López Soto

Departamento de Letras y Lingüística
Universidad de Sonora, México

Reflexionar en la definición y construcción de la novela es, sin duda, una empresa harto pretenciosa. Bajo riesgo de parecer ingenua, tal iniciativa no es, sin embargo, del todo estéril, partiendo de la idea de que se trata, ante todo, más bien de un ejercicio de carácter heurístico, que -acotado bajo ciertos ejes que podrían funcionar como “hipótesis”- intenta, en la medida de lo posible, arrojar luz al respecto de la problemática.

En este ensayo me interesa pensar el deslinde de lo autoreferencial como una función composicional y significativa de la novela, así como lo ambiguo, entendido como una categoría filosófica que, en la modernidad, constituye un papel importante, pues supone, en aras de la verosimilitud, la búsqueda del conocimiento. En términos más amplios, estos conceptos podrían ser un punto a tomarse en cuenta en la definición genérica de la novela.

De entrada, al igual que ocurre en los otros géneros literarios, el estudiante, el crítico, (o el mismo lector común no educado) posee en su bagaje mental y cultural ciertas nociones, intuitivas o asimiladas inconscientemente, de lo que se entiende por novela. En otros términos, una teoría literaria *muerta*, es decir, impresiones semiautomatizadas de las cuales se parte para adentrarse a la lectura y al comentario. Lo que, por otra parte, no resuelve del todo el asunto de la conceptualización del género.

Ante esto, puede aducirse que la definición del género está, en mucho, mediada y condicionada por la suerte dialéctica de, según Bakhtin, el proceso mismo de formación de la novela misma como producto socio-histórico y cultural. Desde sus supuestas raíces en la alta épica clásica, pasando por lazo de la novela griega, sentimental o bizantina como germen popular y bajo, hasta llegar a los albores de la modernidad en el siglo XVII y siglo XVIII, hay todo un espectro tan diverso como complejo que escapa a toda precisión concluyente.

Sin embargo, un *corpus* de textos, tradiciones y códigos tan centrífugo, valiéndome del término de la física, si bien puede resultar difuso en la comprensión para trazar una línea general, acaso permite vislumbrar en su trayectoria ciertas modalidades y patrones que han originado estudios como los llevados a cabo por la mito-crítica (en el caso de Northrop Frye), en donde el objetivo es observar cómo se refieren entre sí las distintas configuraciones míticas. Asimismo, el estructuralismo procura rastrear las determinantes prototípicas, lingüísticas, subyacentes en todo texto literario, con el fin de reconocer sus funciones significativas circunscritas a su papel estructural inmanente.

Paradójicamente, éstos, de alguna manera, productos de la visión lineal del pensamiento moderno, no son enfoques históricos: no atañen a la constitución peculiar del contexto de su escritura como determinante interpretativa de la obra; no exploran en la dimensión de tal o cual poética particular en su vínculo con la comunidad receptora, partícipe de los valores implícitos del argumento y la temática. Buscan la generalidad, la convergencia de elementos propios en la estructura del lenguaje como sistema de comunicación. Así, bajo una mirada ahistoricista, el objeto de estudio denominado como novela queda escamoteado en cuanto a su aspecto contextual e inmediato, pues son más abstractos que concretos.

En la misma tónica ahistoricista, a partir de la aparición en la escena de los estudios literarios del llamado *formalismo ruso* (Víctor Shklovsky, Boris Tomashevsky, Jonatha Culler, Yuri Lotman, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, Tzvetan Todorov, Osip Brik, entre otros), existe más o menos generalizada la

conciencia de que la literatura, o lo literario, se construye básicamente de un trabajo con el lenguaje. Más allá del proyecto cientificista -que planteaba estudiar rigurosamente los textos en aras de entender sus relaciones y funcionamiento-, el gran logro del formalismo ruso parecería ser, más bien, haber hecho notar a los lectores y a la crítica literaria el aspecto de la forma, digamos, material, plástica, del texto no como un mero ornamento, sino como el mensaje mismo a la hora del análisis y la interpretación de las obras. El medio se vuelve el mensaje. Tal conciencia, sin embargo, no es sino un producto y constructo intelectual moderno que, a la luz del revisionismo filosófico y el repensar las obras consideradas canónicas, busca explicar la particularidad de la obra literaria como signo dentro del sistema que llamamos *cultura*.

Así pues, la predominancia de la forma inaugura una nueva expectativa respecto al hecho literario. La novela, en ese contexto teórico y crítico, que había sido abordada desde una perspectiva romántica e histórica, sufre también ciertas modificaciones en su conceptualización. Al menos en los círculos educados o especializados, se ha pasado de un enfoque que lee en la novela un argumento cuyo único fin es enseñar y entretener narrando algunos pasajes de la vida de personajes y situaciones ideales, a la lectura que indaga en la forma novelesca un significado implícito que influye o determina en la interpretación.

No obstante, aun esa visión se encuentra, de alguna manera, motivada por los elementos históricos: la novela, como la historia misma, es dinámica, y en ese dinamismo refleja o refracta diferentes componentes de su materialidad. Si bien no nueva, surge a primer plano la pugna entre la forma y el fondo, un tema no sólo teórico sino literario.

El caso paradigmático y acaso fundacional es, por un lado, *Tristram Shandy* del escritor inglés Laurence Sterne (1763-1768), en cuya novela, plagada de técnicas para llamar la atención sobre sí misma, parece ya existir la conciencia de la función del lenguaje como algo orgánico y de artefacto dentro de los elementos compositivos del texto y la tradición literaria. Por otro lado, en el *Quijote* de Miguel de Cervantes (1547-1616) también expone a través de sus recursos metaficticiales una mirada autoreflexiva.

Acaso uno de las constantes de la literatura moderna es el mecanismo y visión autoreferencial: la obra, en tanto signo, vuelve sobre sí misma la mirada para ser, a la vez, espejo. Por hablar del *corpus* hispánico, desde *Niebla* de Unamuno, pasando por la narrativa laberíntica de Borges, el texto juguetón de Cabrera Infante, hasta llegar a *Rayuela* de Julio Cortázar, la narrativa (también la poesía, aunque con distintos matices) parece abocada a explotar las potencialidades de la historia o trama en su dimensión autocontenida, es decir, por medio de técnicas de narradores enmarcados, recursos metaficticiales y demás juegos de espejos narrativos que reelaboran la técnica cervantina del *Quijote*. Así pues, éstas formas son, a su modo, reflexiones sobre el lenguaje mismo, la obra, el signo.

Asimismo, este pensar el signo conlleva a pensar las versiones de la percepción de los fenómenos. El conflicto de las versiones supone un alegato filosófico amplio y complejo que, en la literatura, ha de figurar como un tópico apoyado en una construcción novelesca que connota una innata ambigüedad. Si el mundo no es plano u obvio para todos, las versiones posibles se disparatan y el signo, como la realidad misma, es susceptible de interpretación. En este caso, el signo, la obra, no es sino un eslabón más en un serie de ecos entramados en la historia y tradición literaria.

Quisiera poner como ejemplo analítico el caso de una novela contemporánea que parece contener en su estructura y temática algunas implicaciones que, de alguna manera, conllevan las preocupaciones de lo ambiguo y lo autoreferencial, y en la que

explícitamente se hace notar, en un punto inicial, un primer apunte “teórico” imbricado como parte del argumento que revela la conciencia moderna de la escritura como un juego de posibilidades, a la vez que reflexiones de carácter organizativo, compositivo, que se acerca a una visión metaficcional, pues el primer narrador nos dice:

Ustedes se deben estar preguntando, tal como los conozco, qué posición ocupó yo en este relato, que parece saber de los hechos más de lo que muestran a primera vista y hablo de ellos y los transmito con la movilidad y la ubicuidad de quien posee una conciencia múltiple y omnipresente, pero quiero hacerles notar que lo que estamos percibiendo en este momento es tan fragmentario como lo que yo sé de lo que les estoy refiriendo, pero cuando mañana se lo contemos a alguien que haya estado ausente o meramente lo recordemos, en forma organizada y lineal, o ni siquiera sin esperar hasta mañana, si simplemente nos pusiéramos a hablar de lo que estamos a hablar de lo que estamos percibiendo, en este momento o en cualquier otro, el corolario verbal también daría la impresión de estar siendo organizado, mientras es proferido, por una conciencia móvil, ubicua, múltiple y omnipresente. [1]

Una reflexión a un tiempo densa y reveladora: el argumento se entrelaza con una teoría narrativa implícita que, en este caso, se vuelve explícita. La naturaleza epistemológica o cognoscitiva del acto de narrar ficción adquiere aquí la preocupación por la verosimilitud en el sentido de más básico del término: apariencia de verdad.

La novela *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer refiere el problema de las versiones, permeada de algunos elementos del género policíaco, el cual es innovado en la configuración de dos planos narrativos o historias. Enmarcada una en la otra, la sucesión de las dos historias narradas representa una forma tan inquietante como sugerente: no es sino hasta el segundo capítulo que el lector se da cuenta que el narrador (cuasi-testigo, heterodiegético, etc.) es parte de una historia superpuesta, la cual aspira también a capitalizar el suspenso como motivo y subgénero novelesco.

El tema o asunto policíaco posee en el primer capítulo una frescura de estilo expresada en una prosa, si bien morosa, descriptiva y elíptica, por otra parte capaz de cristalizar, diáfana e inteligentemente, la acción: Morvan, un comandante de policía parisino, anda en la busca de un asesino serial de ancianas solas; para el segundo capítulo, nos enteramos del encuentro de Tomatis, Pichón y Marcelo Soldi, en cuyo relato se asiste a una nueva historia: éstos indagan acerca del autor de una novela titulada *En las tiendas griegas* y desencadenan toda una serie de conjeturas. Con este antecedente, en el tercer capítulo los dos relatos se superponen sin confundirse para, más que revelar una *verdadera versión*, develar, como en el espectro de la modernidad, una contundente interrogante.

De manera patente, la imbricación del *quién* en los dos relatos puede entenderse como la constante del asunto novelesco: la búsqueda. A la manera de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, y *En busca de Klingsor* del mexicano Jorge Volpi, *La pesquisa* refleja una búsqueda del sujeto, ya descentrado e inasible de identificarse. ¿Quién es Godot? ¿Quién es Klingsor? ¿Quién es el asesino: Morvan o Lautret? ¿Quién es el autor de *En las tiendas griegas*?

Respecto a la figura central y simbólica del personaje de la primera historia, es significativo considerar cómo el razonamiento ordenado y lógico de Morvan representa una forma una fórmula disímil de su vida emocional y familiar, plagada por la desazón. Reflejos de la eterna división entre lo intelectual y emotivo casi como categorías u oposiciones binarias, la versión del Morvan asesino explora el enfoque

de cierta noción psicológica que aduce en algunas actitudes una sublimación de un conflicto interno no resuelto y cuyas raíces se encuentran en la relación materna y paterna.

Así, provisionalmente en este punto, la novela, en voz de la perspectiva del primera narrador, “explica” los asesinatos como una operación motivada por el resentimiento (con la madre) y culpa (respecto al padre). El comandante Morvan es quien encabeza la búsqueda del criminal y, a la vez, es él mismo su propia coartada. En tono de informe de la psiquiatría criminal, esta perspectiva ofrece una versión que recuerda al género policíaco clásico como un microcosmos sherlockholmeano en donde la certeza de causa-efecto es inevitablemente acrisolada por la razón y la lógica. Sin embargo, a tal forma de pensamiento, se añade (u opone) otra:

Es posible -dice Tomatis por tercera vez-. ¿Pero por qué volver todo tan complicado? En física o en matemáticas, la solución más simple es siempre la mejor. [2]

La versión se invierte para dar otro giro interesante de posibilidad. Lautret es el otro asesino. De esta manera, lo contingente se transmuta con lo causal, o las interpretaciones se subvierten tan eficazmente como lo permite la percepción individual. El contraste entre una explicación psicológica o “humanista” y otra típica del sentido común de las llamadas ciencias duras, revela una paradoja ontológica que parece devenir epistemológica. La novela puede, pues, observarse como el manifiesto moderno de una crisis tanto en lo vital como en lo propiamente intelectual.

Ulterior a esto, el enigma de la autoría de la novela en la segunda historia es también conjeturado. Empero, acaso, muy al estilo de la dinámica descentrada, tal enigma no esté ahí como elemento compositivo novelesco para resolverse. El puñal inicial en la máxima de Chéjov no implica, en este caso, que al final el protagonista se suicide con él. El concepto tradicional del texto literario como unidad orgánica que, implícita o explícitamente, todo lo resuelve, es deconstruida por la nula respuesta. Al intentar ser autocontenida, la novela parece ir más allá de sus fronteras textuales, dejando sólo una estela de incertidumbre. Es un sistema incompleto que reta al pensamiento, pues las explicaciones son tan diversas como diversos los espectadores.

La presencia del tema de la novela anónima es significativo en el sentido de que representa también una ausencia de certeza para ser, en última instancia, tan sólo un significante en una relación oblicua, ambigua, perdida, con el significado. El signo es opaco y transparente a la vez. Al igual que Morvan, quien busca al asesino y quien resulta ser él; así también el signo, la obra novelesca, parece apuntar a un mensaje, a un contenido, a una realidad más allá de su materialidad para *reflexionar* sobre sí misma en su suerte de constructo narcisista que, como toda literatura, dice y no dice a la vez.

Ciertamente, en la novela de Saer hay ya, desde el punto de vista teórico, una modificación substancial planteada por el esquema estructuralista que enlaza unívocamente significante y significado. Y aún más: de *La pesquisa* a *Tristram Shandy* y el *Quijote*, como es obvio, la visión ética-filosófica del mundo está evidentemente diferida por un *plus* que acaso se llame *posmoderno*, en lo que cabría otra conceptualización a un tiempo más inquietante y problemática. La definición de novela se haría, así, bajo nuevos términos, y la pregunta seguiría, como la novela misma, en formación.

Notas

[1] Saer, Juan José. *La pesquisa*. Muchnick Editores, Barcelona, 2002, pp. 18-19.

[2] Idid, p. 147.

© Luis Alberto López Soto 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

