

Explicar o describir Realidad, verosímil y juicios de valor literario

Mariano Bello

A modo de introducción

Un interesante ejercicio crítico (no menos que auto-crítico) puede consistir en revisar los supuestos ontológicos y epistemológicos (cómo y qué es la realidad y cómo y cuánto podemos saber sobre ella) sobre los que reposan nuestros juicios de valor literario. Sin ir más lejos, este artículo se propone como un espacio en el cual su propio autor, ayudándose con la herramienta de algunas lecturas más o menos recientes de textos clásicos, intenta llevar a cabo tal ejercicio.

1. Una pequeña anécdota

Hace un par de años Juan Terranova me prestó un libro para que lo reseñara. Yo era redactor de *Revista Tónica*, donde casi todos mis sumarios presentados se limitaron a reseñar libros (ejemplares de prensa que le llegaban a él o alguno que otro ejemplar suyo que me prestaba para ese fin) y a entrevistar a sus autores. Recuerdo el título, *Hasta acá llegamos*, y que era una antología de cuentos apocalípticos de autores jóvenes latinoamericanos entre los que figuraba uno de Terranova. Nunca terminé el libro ni hice la reseña. Pero, como suele suceder, el saldo de mi lectura inconclusa no fue negativo. Entre los primeros cuentos había uno, cuyos título y autor (felizmente) no recuerdo, que me llamó a reflexión. El cuento en sí era deficiente, con un final trillado

y una construcción débil pero, además, hacía uso de un procedimiento sobre el que quiero detenerme en este artículo: la explicación. A un hombre se le encargaba en el cuento, si no recuerdo mal, cierta misión, y debía cumplirla antes de que aconteciese el fin de un mundo al que era arrojado por quienes se la habían encargado: una organización misteriosa que administraba diferentes mundos paralelos. Eso era lo que motivaba la explicación. Los administradores de mundos paralelos explicaban al personaje (y a nosotros, claro) toda la situación. Durante la lectura de ese pasaje del cuento creció en mí el descontento y, por contraste, vino a mi mente la narrativa de Kafka, en la que tales explicaciones del mundo son proverbialmente imposibles y los narradores optan, en cambio, por la descripción de los fenómenos.¹ De un lado estaba entonces ese autor (al menos para mí) ignoto, explicando suficientemente sus mundos paralelos en su cuento malo; del otro lado estaba el mundo incomprensible de los cuentos del gigante literario del siglo pasado quizás más fácilmente defendible. La cuestión es clara para mí ahora aunque en el momento en que me planteé ese contraste (bajo la frase que sirve de título a este artículo) no lo era y, como anticipé al comienzo, no se limita a ratificar juicios de valor literario a esta altura condenadamente obvios sino a avanzar un centímetro más allá, hacia los supuestos que los nutren.

2. Describir

Fabián, un amigo que tuve hace unos años, me dijo una frase que recordé en cierta situación y viene tremendamente al caso: "No es que Kafka sea realista: la realidad es kafkiana." La situación en que recordé la frase era banal: en la verdulería con mi esposa esperábamos que nos atendieran y un grupo de tres o cuatro personas que creímos que estaban antes que nosotros en la fila resultaron estar ahí sin que llegáramos a saber bien qué hacían. Era claro que no eran clientes pero tampoco parecían amigos o conocidos de los

¹ El problema no es de género. Un eslabón de la argumentación extraviado en el desarrollo de ésta, o en el paso del tiempo que acompañó su elaboración, es *La carretera* de Cormac McCarthy, es decir, una novela de ciencia-ficción apocalíptica. Podemos leer esa novela de McCarthy en sintonía con el mundo incomprensible que en este artículo asocio al procedimiento de la descripción: de ahí su elisión de las causas de su escenario apocalíptico, de ahí su construcción fragmentaria.

dueños. ¿Qué quiere decir entonces que "la realidad es kafkiana"? Que incluso ante situaciones cotidianas como la de comprar verduras puede asaltarnos lo incomprendible, lo absurdo². Que lejos del cielo de los explicadores de mundos paralelos el absurdo atraviesa nuestra vida pedestre. Hoy haría una corrección a la frase: Kafka es realista *porque* la realidad es kafkiana. En esta corrección influyen las clases sobre Kafka de Miguel Vedda pero no en menor medida "La media parda", el último capítulo de *Mímesis* de Erich Auerbach. Cuando leí ese capítulo no me sorprendió el hecho de que Auerbach, como es habitual en el libro, condensase su lectura del altomodernismo (al que da entre otros el nombre de "realismo de entreguerras") en un fragmento de Virginia Woolf para a partir de allí aproximarse a Proust y a Joyce, pero sí que no figurase en ningún momento mención alguna a Kafka (que es nombrado en la obra una única vez muchas páginas más atrás). Mi sorpresa se debió a que la descripción del procedimiento que ocupa a Auerbach en ese capítulo era absolutamente pertinente para pensar a Kafka (o a Saer, que fue lo que hice yo en la lectura interesada que llevé a cabo esa vez, aunque aquí, naturalmente, sería imposible que Auerbach hubiera conocido a un autor que empezó a publicar tres años después de su muerte).

Para avanzar en dirección a la comprensión de la afirmación de que la realidad es kafkiana nos será útil resumir el capítulo mencionado aunque, como ya se dijo, Kafka no esté nombrado en él. Lo que Auerbach recorta y explica en "La media parda" es un procedimiento que opera a través de la desintegración, de la disgregación de los elementos de la narración: de la conciencia, del tiempo, del punto de vista, de la conexión de los sucesos externos. Junto con este procedimiento desintegrador, señala también lo que da en llamar "desplazamiento del acento": "sucesos menudos e insignificantes son presentados por ellos mismos o como pretexto de la exploración de motivos, ambientes, conciencias o estratos temporales, ya que los autores de estas obras han renunciado a representar la historia de sus personajes con pretensiones de integridad exterior, con rigurosa observación de la sucesión cronológica y haciendo hincapié en las vicisitudes externas importantes" (Auerbach 1996, p. 515). La disgregación del tiempo cronológico y de la conexión de los sucesos acarrea la imposibilidad de focalizarse en otra cosa que "sucesos menudos e insignificantes". Lo real

² Lo kafkiano puede entenderse también en otro sentido, si bien no del todo distante, más específico. Éste denota la situación del individuo sometido a una maquinaria burocrática inhumana.

es para el realista de entreguerras una "contingencia incierta", y el temor a "imponer a la vida y a su tema una ordenación que no ofrecen ellos mismos" (ídem: 517) lo lleva a no ordenar ni estilizar el material "en una forma racional, ni con vistas a llevar sistemáticamente a su término una trabazón externa de sucesos" (ídem: 507).

Hasta aquí, entonces, el procedimiento. Pero podemos agregar también lo que hace a sus causas y consecuencias. Con respecto a las primeras, Auerbach situará el origen de este procedimiento "en los años de la primera guerra y posguerra mundiales, en una Europa rebosante de formas de vida y masas de ideas desequilibradas, insegura y preñada de presagios infaustos" (ídem: 519). Entre las últimas, se cuenta, para el lector, "la de no poder tener en sus manos, durante mucho tiempo, el hilo de los sucesos" (ídem: 514). Otro tanto ocurre con "la interpretación de estas obras, ya que en casi todas ellas es común lo velado e indefinible del sentido" (ídem: 520). Por un lado, entonces, tenemos lo rebosante, desequilibrado, inseguro e infausto del contexto en el que este procedimiento disgregador aparece (recuérdese aquello de los supuestos ontológico-epistemológicos que mencionaba al principio, a lo que volveremos enseguida). Por otro lado, el lector no puede hacerse con el hilo de los sucesos ni desvelar el sentido de lo leído, con lo que lo "insignificante" de los sucesos elegidos cobra un nuevo sentido: son insignificantes porque no es posible asignarles significado. En ese temor a imponer a la realidad una forma que no tiene surgido en el seno de una época y un continente turbulentos podemos hallar una clave para ese procedimiento disgregador que deja el sentido del texto velado al lector. La desintegración de las formas literarias pretende no perder de vista la desintegración de las formas del mundo conocido ni falsificarla con formas que le son ajenas. Como señaló Raymond Williams, "el Modernismo había propuesto una nueva clase de arte para una nueva clase de mundo social y perceptivo" (Williams, 1997: 73). En la cita de Williams, podríamos decir, confluyen la causa: "una nueva clase de mundo social", rebosante, desequilibrado, diríamos con Auerbach, y la consecuencia: "una nueva clase de mundo perceptivo", aquel de la insignificancia, cuyo sentido está velado. Esto último puede verse con más detalle en otra cita de "La media parda":

Tratamos incesantemente de ordenar en forma comprensible nuestra vida, con su pasado, su presente y su futuro, y nuestro am-

biente, el mundo en que vivimos, a fin de cobrar una visión de conjunto, la cual en verdad cambia más o menos rápida y radicalmente según que nos veamos más o menos obligados o seamos más o menos propensos y capaces de incorporar nuevas experiencias (Auerbach 1996, p. 517).

Auerbach caracteriza en ese pasaje la percepción moderna de la vida, su naturaleza tentativa y provisoria que se debe al mencionado temor a imponerle a ésta una forma que la falsifique. En eso radica el realismo de las obras que analiza, en la semejanza entre mundo, procedimiento y percepción que opera como supuesto en el capítulo.

Cuando hablo de la descripción, entonces, trato de referirme a una de sus posibilidades: la que encuentra su identidad en el procedimiento disgregador de "La media parda"; la que se ofrece de modo autónomo en la narración, resistiéndose a ser capitalizada por ella. Si se asignan estas características particulares al mundo y a su percepción y se ofrece tal procedimiento específico para recrearlos, se entiende que, en consecuencia, sea absolutamente más efectiva la descripción del monstruoso insecto en el que se transformó cierto viajante de comercio (o de sus penurias familiares) que la explicación de las causas de su transformación. Puede verse ahora el sentido de mi afirmación inicial: si la realidad es kafkiana, es decir, incomprensible y absurda, el valor literario estará dado por la capacidad para reflejarla artísticamente tal como se supone que es. Esto no sucede si, por el contrario, se la intenta explicar desde el lugar, imposible para esta mirada altomodernista, de quien posee su sentido último o, al menos, capacidad para hacer afirmaciones no provisorias ni tentativas sobre ella.

3. Explicar

Es interesante hacer notar, llegados a este punto, que, del mismo modo en que nuestro foco está puesto en cierto tipo y uso específicos de la descripción, lo que se descarta desde la literatura que podemos abarcar desde Auerbach y Kafka no es la explicación en sí misma sino cierto tipo de explicación. Como se desprende del párrafo de Auerbach, no renunciamos a las explicaciones. Por

el contrario, intentamos ordenar comprensiblemente nuestra vida y nuestro mundo, pero las visiones de conjunto que somos capaces de obtener son transitorias, precarias. Son, en tal sentido, como la iluminación de la Biblioteca de Babel: insuficientes e incesantes.

Un género, sin embargo, atraviesa el siglo XX manteniendo la explicación como procedimiento indispensable: el policial clásico. Esto no es casual. Su fe en los poderes de la razón es inquebrantable. El detective, sin ser un administrador de mundos paralelos, es un individuo especialmente dotado que se halla en situación de ofrecer la explicación esperada por todos. No obstante, como se sabe, su explicación bien puede ser una oportunidad para el encubrimiento. Y aún más, dos innovaciones en el género hechas por Borges se vuelven ahora pertinentes: la de la explicación falsa tramada por el criminal como trampa para el detective, en "La muerte y la brújula", y, en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", la de la explicación que se limita a la confrontación de dos discursos (en la que vence el discurso formulado en último término) y prescinde tanto de los efectos posteriores en la realidad material de los personajes como de la investigación que es, justamente, lo que el género se ocupaba de narrar. Una de las innovaciones hace de la explicación del policial una trampa; la otra la convierte en una conjetura aislada en el plano de lo meramente especulativo. Es esta segunda condición de la explicación, su naturaleza conjetural, la que nos devuelve al análisis de Auerbach.

Lo que le permite a Borges la consabida explotación de una forma fronteriza entre el cuento y el ensayo es la existencia de un tipo de narración que toma como motor al desconcierto y se estructura en torno a conjeturas.³ A este tipo de narración pertenece, para seguir tomando a Kafka, "Josefina la cantora o el pueblo de los ratones". Al leer este relato saltan a la luz las condiciones de la búsqueda de sentido que leíamos en Auerbach: los interrogantes son en él incesantes, y las afirmaciones, insuficientes. La cuestión no consiste entonces, como se dijo, en que el texto carezca de explicaciones, sino en la naturaleza provisoria de cada una de éstas: no conforman en conjunto sistema alguno. Como en la kafkiana edificación de la Muralla China,

³ Es sintomático en Borges el hecho de que lo que define a veces que sus textos sean cuentos o ensayos es la mera contigüidad dentro del volumen que ocupan: ni la ficcionalidad o realidad de sus objetos y conclusiones determinan, por caso, que "Historia del guerrero y la cautiva" sea un cuento y "El sueño de Coleridge" y "El enigma de Edward Fitzgerald", ensayos.

su evolución es discontinua y fragmentaria. De ahí que Adorno preconice el ensayo a la hora de enfrentar la amenaza de lo siempre igual de la razón instrumental: si el ensayo es asistemático y "explicita la plena consecuencia de la crítica al sistema" (Adorno 1962, p. 19) es por su adopción de las formas modernistas. Su desconcierto y su naturaleza conjetural son parientes de los del arte modernista. Con eso el ensayo desarma, para Adorno, dos ilusiones: la de un mundo sencillo en el que todo es "traducible a lo viejo de las formas existentes" (ídem: 34), y la de la posesión de la realidad en su totalidad: "la 'visión de conjunto' no sería posible más que en el caso de que previamente se supusiera que el objeto tratado se resuelve completamente en los conceptos de su tratamiento, que no queda nada que no quedara anticipado a partir de dichos conceptos" (ídem: 26). (Se reconoce en este último pasaje el aire de familia con la preocupación altomodernista por no imponer al mundo ni al tema una forma que no les es propia.) Si hay una unidad en el ensayo está dada por el acto de asumir en su propia discontinuidad la discontinuidad de la realidad, por saber irresoluble lo que el concepto superior proporciona resuelto. Nuevamente, los presupuestos sobre la realidad y nuestro conocimiento de ella son la base del juicio sobre las formas que la recrean. A lo desintegrado y discontinuo de una debe corresponderle lo desintegrado y discontinuo de las otras. (Claro que esto último cobra en la obra de Adorno un carácter programático de lucha contra la reificación, no una mera voluntad mimética.)

Una explicación de un tipo diferente resulta relevante para la cuestión que estamos explorando. A diferencia de la explicación del tipo que encontrábamos en Kafka o Borges, ésta no está impulsada por la inquietud del desconcierto ni progresa a través de la acumulación de conjeturas. En cierto modo es excesivo y erróneo darle el nombre de explicación, porque su forma es la sencilla narración de una sucesión, y también porque se opone con su enunciación al ordenamiento de los elementos de la realidad que una explicación plena de sentido realiza y con ello, no casualmente, también a la función que tal explicación tiene dentro del género policial. Quizás el mayor ejemplo de este tipo de narración sea *El extranjero* de Camus: el crimen de Meursault carece de sentido. Es, de tal manera, "insignificante", tanto como lo son los hechos vinculados con él. Debemos entenderlo, tal como hace Barthes al hablar del efecto de realidad del detalle inútil, como algo dotado de realidad en y por su resistencia al sentido. La explicación del fiscal en el juicio a Meursault, complementariamente, hace gala de sentido en tanto carece de realidad. (La

explicación es también aquí, aunque no en el mismo sentido que en Borges, una trampa.) La paradoja resultante sella el divorcio entre los hechos y su sentido, y es la afirmación misma de lo irreconciliable de este divorcio lo que define el gesto existencialista. La descripción será de este modo existencialista en tanto sea testimonio de la resistencia al sentido, en tanto se oponga, repitiendo este mismo gesto, a la explicación.

No resulta casual, dicho lo anterior, la predilección de Saer por la descripción, sobre todo si nos atenemos a la forma que en su caso toma el existencialismo. Al momento de pensar la realidad, Saer enunciará en su ensayo sobre *La invención de Morel* lo siguiente:

No hay más que cierto flujo, continuo, confuso, indefinido, neutro, que produce, por momentos, nudos fugaces, aglomeraciones, cuya significación depende en gran medida de la contingencia que es la materia misma de la conciencia que observa y clasifica. La primera mediación artificial entre ese flujo y la conciencia es el concepto de realidad. (Saer 2012, p. 164)

Para él, entonces, el concepto de realidad es una mediación artificial entre la conciencia y lo que denomina "cierto flujo". Aquí no debemos entender la primera calificación que le atribuye, "continuo", como algo de signo contrario a la discontinuidad que encontrábamos en Adorno. Esta discontinuidad, por el contrario, permanece en esa significación contingente que opera solamente sobre "nudos fugaces" y "aglomeraciones" dentro de "ese flujo". Al mismo tiempo, la "contingencia" de la significación nos devuelve a las visiones transitorias del mundo descritas por Auerbach. Otro pasaje que debemos poner en serie con el anterior es el diálogo que cierra el cuento. Algo se aproxima con él *En la zona*, el primer libro publicado por Saer. Ante la pregunta por cuál es el sentido de la vida, Barco responde a su interlocutor: "Ninguno, por supuesto". Sin embargo, la respuesta de Barco no es meramente una provocación. Si para el concepto de "vida" podemos plantear con Saer el mismo problema que convocaba el concepto de realidad", se entiende que la respuesta de Barco nos permite agregar a aquella frase recurrente de *Nadie nada nunca*, "no hay, al principio, nada", la cuestión de si hay o no algo final". Es decir, si el "sentido de la vida" es inaccesible o simplemente, como en "La media parda", se rehúsa a traducir la experiencia a formas racionales y sistemáticas que la

preceden. Hay una situación recurrente en la novelística de Saer que viene oportunamente al caso. Los personajes que la atraviesan experimentan el resquebrajamiento o el estallido de sus realidades personales. Esta recurrencia no es casual en Saer, ya que cobra el sentido de cierta forma de realismo artístico que consiste en el desenmascaramiento de lo que, fruto de la contingencia (como señalaba Auerbach), es juzgado ingenuamente como necesario. En palabras del mismo Saer, "si lo real se encuentra en alguna parte (cosa difícil de asegurar), es justamente en esa línea de desplazamiento producida por el cambio en las condiciones de verosimilitud" (ídem, 163). El divorcio entre los hechos y su sentido que encontrábamos en Camus reaparece en Saer, como podemos ver, y aquí también toma la forma de una paradoja. En Camus esta paradoja oponía la voz de una razón irreal a la voz de un absurdo real; algo de similar signo reposa en la figura complementaria que trazan: de un lado, la mencionada recurrencia de situaciones en las que el sentido estalla y aflora, por ende, cierta forma de desenmascaramiento; y del otro, el destino de los comisarios de *Nadie nada nunca* y *La pesquisa* (al margen de sus diferentes dominios técnicos), que son emboscados justamente allí donde su dominio del objeto a través de categorías y métodos los llenaba de confianza.

A modo de conclusión

Es momento ahora de que retome mi propuesta inicial: si el valor literario que adjudicamos (y, más allá de nosotros, las instituciones adjudican) a autores como Saer, Camus, Borges y Kafka se relaciona con nuestros presupuestos sobre la realidad y nuestras posibilidades de conocerla, se desprende de eso que juzgaremos valiosas sus obras en la medida en que presupongamos real ese mundo discontinuo, inabarcable y absurdo que aparece en ellas. Por el contrario, el presupuesto de un mundo claro, necesario, objetivo (cognoscible de modo no subjetivo ni individual) y estable (incluso en sus dinámicas históricas), tiene que motivar respecto de estas obras la valoración contraria. Si el Lukács de "Narrar o describir" y "Franz Kafka o Thomas Mann", a quien alude el título de este artículo, nos resulta distante o nos repele, deberíamos tal vez preguntarnos si esto sucede porque desaprobamos el marxismo mecanicista de esos textos, la linealidad con la que explica la génesis literaria a través del contexto de producción de los escritores, o si, en cambio, son

sus presupuestos ontológicos y epistemológicos los que no compartimos. El método empleado por Auerbach, ese que le hace explicar a Virginia Woolf a partir de la realidad de la Europa de entreguerras, ¿no nos cae mejor que el empleado por Lukács sin ser substancialmente distinto de éste? Lo que nos hace sentirlo diferente, ¿no es en realidad que tiene por detrás presupuestos contrarios a los de Lukács en esos textos?

Si los presupuestos ontológicos y epistemológicos involucran afirmaciones tácitas o expresas sobre cómo y qué es la realidad y cómo y cuánto podemos saber sobre ella, quizás nos resulte esclarecedor el contraste entre los siguientes pasajes, el primero de "Narrar o describir", el segundo de "La media parda". "Flaubert caracteriza justamente la composición de su novela. Está en lo justo asimismo al subrayar la necesidad artística de los puntos culminantes. Pero, ¿está en lo justo al decir que en su novela hay 'demasiada verdad'? *¿Es acaso cierto que sólo se dan puntos culminantes en el arte? No, por supuesto*" (Lukács 1966, p. 182, cursivas nuestras). La existencia de puntos culminantes en la vida, reconocibles con seguridad, es para Lukács una afirmación que está fuera de dudas. En cambio, en Auerbach podemos leer la comprensión de tales puntos culminantes como algo arbitrario, caprichoso:

"Quien describe desde el principio hasta el final el curso íntegro de una vida humana, o una trabazón de sucesos enclavada dentro de grandes espacios de tiempo, *corta y aísla a capricho*: en cada momento la vida ya ha comenzado hace tiempo, y en cada momento también prosigue sin interrupción, y a los personajes objeto de su narración les ocurren muchas más cosas de las que él puede esperar relatar" (Auerbach 1996, p. 517, cursivas nuestras).

Hasta cierto punto, lo que propone este artículo es de una obviedad poco discutible: toda valoración tiene presupuestos. Pero esa obviedad no puede distraernos del riesgo que conlleva no someter a crítica dichos presupuestos ni ponerlos siquiera sobre la mesa. "Se consideran nuevos y verdaderos", escribió Todorov, "los discursos cuyas leyes de verosimilitud no han sido aún percibidas. Al describir lo verosímil, que es una ley de nuestra sociedad, no hemos dejado de participar en la vida de esta sociedad y los únicos aspectos de lo verosímil que no percibimos son, sin duda, los nuestros (sino, nosotros seríamos otros)" (Todorov 1972, p. 15). Al explicitar la forma de verosimilitud que examina

este artículo, la de la representación discontinua y absurda de un mundo discontinuo y absurdo, no vamos a lograr, como señala bien Todorov, ser otros (ni lo pretendemos, o al menos no lo pretendo yo en el espacio de esta propuesta), pero sí podemos, quizás, comprender mejor quiénes somos y por qué.

Bibliografía

Adorno, T.W. (1962). "El ensayo como forma" en *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, pp. 11-36.

Auerbach, E. (1996). "La media parda" en *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 493-525.

Lukács, G. (1966). "¿Narrar o describir?", en *Problemas del realismo*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 171-216.

Saer, J. J. (2012). "LA INVENCIÓN DE MOREL" en *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, pp. 157-165.

Todorov, T. (1972). "Introducción" en Barthes, Roland; Todorov, Tzvetan et al.: *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, pp. 11-15.

Williams, R. (1997). "La política de la vanguardia" en *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, pp. 71-87.