

SERGIO RAMÍREZ FRANCO

***ELEMENTOS PARA UNA POÉTICA DEL RELATO
ACAUSAL***

Resumen:

El presente ensayo se propone contribuir a la actual reflexión narratológica y semiológica sobre los vínculos entre las matrices narrativas que soportan el saber de un periodo y las modalidades de los relatos. Para ello, centra su atención en un tipo de relato, el acausal, cuya vigencia podría derivar de la crisis de la racionalidad en occidente, pero también de una percepción del agotamiento histórico de las formas y de los programas narrativos.

Palabras clave:

Poética, relato, narratología, causalidad.

A mí me asombra mucho cuando los estudiosos de la literatura señalan que quienes leen narraciones -novelas, digamos- imaginan a los personajes y los mundos posibles que los textos construyen. Yo nunca he llegado a tanto: me entero de la información. Nada más. Sé que Raskolnikov es de contextura delgada, cabello negro y finas facciones; el narrador de *Crimen y castigo* indica, además, que es muy bien parecido, pero nunca lo he podido imaginar ni lo he intentado siquiera y, hasta donde recuerdo, jamás concedí características físicas muy detalladas a las entidades que las ficciones me han propuesto: yo no veo a los personajes ni les atribuyo una imagen. Y dudo que muchos lo hagan o, cuando menos, que lo hagan más allá de unos cuantos elementos somáticos. Sin embargo, me percaté de que en muchas obras se alude con detalle a cuerpos, escenarios e indumentarias.

Posiblemente me equivoqué al hacer extensivos a otros mi desinterés e incapacidad, y olvidé que buena parte de aquellas obras

que proponían las precisiones a que me refiero se escribieron cuando la narrativa escrita tan sólo competía con la narrativa oral, a la que aventajaba en prestigio. El lector requería información que colmara su repertorio visual -muy limitado, comparado con el nuestro- y disponía de tiempo para una lectura demorada que lo habituaba a un universo y a unos personajes. Actualmente contamos con una enorme cantidad de imágenes almacenada pero, paradójicamente, ese mismo exceso de datos lastra una imaginación lograda: aquella que se sostiene antes que en las imágenes posibles en las relaciones que tales imágenes establecen entre sí.

Las transformaciones tecnológicas han modificado la relación del ser humano con el tiempo, los textos y el mundo. Jameson propone que la narrativa audiovisual constituye un perfeccionamiento técnico en el arte del relato con respecto a la escrita, algo así como pasar de los animales de tiro al tractor. Aunque me resisto a esta idea, constato tres consecuencias de la misma: Primera: el proceso de producción de un texto de narrativa audiovisual no se asemeja tanto a la escritura de *Guerra y Paz* o *Madame Bovary* como a la empresa colectiva de erigir una catedral gótica: piedra transmutada en levedad que contiene, dentro de sí, distintas obras, poseedoras todas ellas de valor autónomo aun cuando creadas en función de un conjunto.

Segunda y notoria: la narrativa audiovisual, debido a la pluralidad de códigos que involucra, afecta al receptor en más niveles de percepción. Se me dirá que ello obedece a que, precisamente, nos hemos formado en una época dominada por dichas tecnologías y aprehendemos lo que se nos ha enseñado a captar. Obvio. Pero no lo es menos el poderoso impacto del film, la telenovela -heredera del folletín- y el video-clip.

Tercera y más importante: La cultura del libro supuso distorsionar nuestra relación, simultánea y sintética, con lo real, trocándola por una relación lineal y analítica. En la actualidad, si hemos de creerle a Paglia, ya no leemos la realidad sino que la «escaneamos», y ello obedece al influjo de lo audiovisual. Las nue-

vas tecnologías del relato, al incorporar diferentes artes parecen restituirnos -hasta cierto punto- aquella simultaneidad perdida.

Ya durante el siglo pasado, en su *Concepto de la angustia* (1844), Kierkegaard se mostraba perturbado con relación al telégrafo. Este, al acelerar la transmisión de la información a una velocidad inimaginable para el ser humano, habría de generar una desorientación existencial mayor que la que ya existía. La crisis del relato burgués y de su forma *par excellence*, la novela, ese texto que pone en escena el ideograma ambiguo del signo en una estructura de transformación, para recordar la hermética definición de Kristeva -que no ampliaré- supuso por parte de la vanguardia y del modernismo una ruptura de las formas tradicionales de representación. He aquí un rápido recuento de las estrategias empleadas: asintactismo que no borra la causalidad de la historia, simplemente obliga al lector a recomponerla; exploración de temáticas y registros lingüísticos inéditos; disolución del personaje; banalización de la trama; indagación en las posibilidades expresivas del significante liberado del referente y la potenciación de elementos libidinales e irracionales.

Ocurrió, empero, que la tarea destructora de modelos se agotó, atrapada en su irrefrenable movimiento autofágico. Alguien dirá que ese movimiento imparable se identifica con el de la experiencia misma de la modernidad. En todo caso, me parece que la esterilidad creativa que aqueja a la narrativa contemporánea constituye un proceso de *decadencia* en el sentido nietzscheano del término: no sólo es necesaria sino que resulta propia de toda época y no se sale de ella a fuerza de voluntarismo.

No obstante, ¿por qué necesitaríamos nuevos modos de representación? Tal vez por dos razones: si bien los grandes metarrelatos han caducado, parecen haberlo hecho para ceder su sitio a una profusión de relatos cuya magnitud indefinida se ofrece a nuestra impotente disposición. Esta situación nueva ha generado -entre ciertos sectores quizás minoritarios- un «descrédito de la trama», en tanto que ésta es percibida como permutación previsible de matrices narrativas, como mera variación de posibles narrativos apenas

reconfigurados. A ello se suma cierto hastío ante los relatos de trama ingeniosa o complicada que, no obstante, pueden ser tan amenos de leer como *El nombre de la rosa* o las novelas de Pérez Reverte, si bien a poco de la lectura ya no seamos capaces de recordar el argumento con precisión. Evidentemente, lo que entra en juego es el horizonte de expectativas que tales relatos configuran, ajenos al noble, anacrónico e iluso ideal de cambiar la vida del lector. No seré yo, sin duda, quien reproche el abandono de tales pretensiones, pero guardo afecto por los antiguos senderos desde los cuales se ve en el arte una gnosis, una cifra y una fiesta.

Se tiende a ver la producción de las primeras décadas del siglo XX como algo muy lejano a nosotros cuando, en términos históricos, en ella se hallan inmediatos antecedentes de la forma narrativa que me interesa en la actualidad: el relato acausal. El relato acausal es aquel que rehuye la «progresión» de la trama, connatural al género, o la plantea de modo endeble para concentrarse en el fragmento, a un punto tal que, exagerando las cosas, podríamos afirmar que el texto admite que cada quien lo lea imprimiéndole un orden propio, partiendo de cualquiera de sus segmentos (llámense bloques narrativos, partes o capítulos). La unidad mínima es la secuencia, entendida como un «agrupamiento cohesionado de unidades narrativas». Lo que se pretende es una relación con el lector basada en la intensidad, de modo que se le libera de la exigencia de atención sostenida, indispensable para leer narrativa causal. Las narraciones acausales se centran en elementos luminosos y abominan del andamiaje pesado del gran relato sinfónico o de la pretensión omnímoda de una narrativa que precisamente por su hybris totalitaria resulta insuficiente. Desde luego, conviene recordar con Barthes que al leer narrativa propendemos a confundir, en operación metonímica, contigüidad con causalidad, por lo que esta última se impone muchas veces como efecto de la lectura antes que como dato verificable en la dinámica interna del texto mismo. El relato acausal trata, por tanto, de modificar poderosamente nuestros hábitos de lectura y expectativas. Esta empresa, hay que decirlo también, es políticamente ambivalente.

Encuentro que el relato acausal se plasma de tres maneras: Primera: proponiendo un campo temático desde donde irradia existentes y motivos antes que urdiendo historias plenas. Así han de interpretarse textos como la ingeniosa *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino; algunos relatos de Guy Davenport; *El libro de la risa y el olvido*, de Milan Kundera; *Flaubert's parrot*, de Julian Barnes; *Rayuela*, de Julio Cortázar; la desconcertante *El cuerpo de Giulia-no*, de Jorge Eduardo Eielson o *Vida de perro*, de Rafael Courtoisie.

Segunda: la trama del relato se ciñe a un itinerario «extratextual» desprovisto de un *telos*. Hallo aquí lo que explica la actual abundancia de narraciones enmarcadas en la *dicción biográfica*: memorias, diarios, libros de viaje y, sólo en cierta medida, libros de entrevistas. *El mono gramático*, de Octavio Paz; *Marina o acerca de la biografía*, de Irene Vrkljan; *Coto vedado* y *En los reinos de Taiifa* de Juan Goytisolo o *La tentación del fracaso*, de Julio Ramón Ribeyro, son adecuadas muestras de esta posibilidad o manera.

Una tercera opción: construir el texto sobre la base de un modelo previo (hipotexto), de modo que el relato exhiba irónicamente las conexiones causales. Recordemos *Primera muerte de María*, novela elaborada fusionando la pastoral cristiana con *El gran vidrio*, de Marcel Duchamp; o *El castillo de los destinos cruzados*. En esta última, Italo Calvino se vale del despliegue de naipes de tarot para montar una máquina de narrar intradieгética; recordemos también el sorprendente y delicioso *Libro de los venenos*, de Antonio Gamoneda, (reescritura de un código de Dioscórides, botánico y médico -envenenador, a fin de cuentas- del siglo I d. C., texto en sí mismo adulterado a través de varias versiones en latín y árabe) en el que animales, plantas y ponzoñas adquieren envergadura de personajes.

Textos tan variados como los que he mencionado, lo remarco, poseen en común lo siguiente: su propensión a lo fragmentario libera al lector de las vicisitudes de la fábula. Además, potencian un elemento siempre presente en la narrativa y en el arte: su carácter amplificatorio. En efecto, tal como Zholkovski nos enseña, apoyándose en la cibernética y en la física, toda obra de arte es un amplifi-

gador; es decir, un mecanismo que reenvía la materia recibida aumentando su intensidad y sin que ésta sufra alteración. Dicho de otro modo: la obra de arte libera una carga energética (semántica, simbólica) que excede los elementos mínimos de los que parte.

No predomina el relato acausal. No implica «progreso» con respecto a otros modos de narrar ni es algo estrictamente «nuevo». Por lo demás, cada vez que se alude a la dicotomía entre lo viejo y lo nuevo en la literatura conviene precisar que los setenta años que nos separan del período vanguardista, si queremos una perspectiva genealógica, no son mucho. Ahí ubico antecedentes directos de la narrativa que deliberadamente rechaza lo causal: textos como *El mirlo* de Robert Musil; *Finnegans Wake*, de James Joyce; algunos cuentos de Franz Kafka o *Los sonámbulos*, de Hermann Broch, por citar solamente algunos.

Lytotard propone una estética que ponga en juego la noción del deseo (un régimen de impulsos, de formas energéticas antes que racionales) y de lo «sublime», que él liga a los ambivalentes sentimientos de placer y de dolor derivados de la contemplación del arte capaz de presentar lo impresentable. Me place: el relato acausal se presta inmejorablemente para ello. Pero también, si he de ser sincero, me place recordar las virtudes que Lisaveta Ivanovna acordaba a la literatura mientras consolaba a un amigo escritor un tanto desencantado de su oficio o arte monótono: «El efecto purificador y santificador de la literatura, el exterminio de las pasiones por el conocimiento y la palabra, la literatura como camino hacia la comprensión, el perdón y el amor, el poder redentor del lenguaje, el espíritu literario como el fenómeno más noble del alma humana, el literato como hombre perfecto, como santo».

En esa tensión vivimos y en esa tensión soñamos.

Bibliografía

- BAKTHINE, Mikhail; *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland; *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1980.
- *Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1991.
- BOOTH, Wayne C; *La retórica de la ficción*. Barcelona, Bosch, 1974.
- DEBRAY, Régis; *Vida y muerte de la imagen. Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg; *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós, 1996.
- GAUDREULT, André; *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995.
- GENETTE, Gérard; *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.
- HEIDEGGER, Martin; *Sendas perdidas*. Buenos Aires, Losada, 1960.
- ISER, Wolfgang; *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1987.
- JAMESON, Fredric; «De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio». En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, Año XVIII, N 36, pp. 117-133, 1992.
- KIERKEGAARD, Soren; *Writings VIII. Concept of anxiety: a simple psychologically orienting deliberation on the dogmatic issue of hereditary sin*. Princeton University Press, 1980.
- KRISTEVA, Julia; *El texto de la novela*. Barcelona, Editorial Lumen, 1974.
- LOTMAN, Yuri; *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Colección Frónesis, Cátedra, 1996.
- LYOTARD, Jean-Francois; *A partir de Marx y Freud*. Madrid, Fundamentos, 1975.
- *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1989.
- PAGLIA, Camille and Neil Postman; «Dinner conversation», *Harper's Magazine*, March 1991.
- RONEN, Ruth; *Possible worlds in Literary Theory*. Cambridge. Cambridge University Press, 1994.
- VV.AA.; *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1996.
- ZHOLKOVSKI, A. K.; «Sobre la ampificación». En: VV.AA. *Teoría y práctica del estructuralismo soviético*. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972