

# MULTIPLICIDAD

Comencemos con una cita:

«Con su cordura y su pobreza molisana, el doctor Ingravallo, que dijérase viviera de silencio y de sueño bajo la jungla negra de tamaño pelucón, reluciente como la pez y caracolado como caloyo de astracán, con su cordura interrumpía de vez en cuando tamaño sueño y silencio para enunciar alguna teórica idea (idea general, se entiende) en orden a las quisicosas de los hombres: y de las mujeres. A primera vista, a primera oída por mejor decir, parecían trivialidades. De ahí que aquellos rápidos enunciados, que producían en su boca el imprevisto crepitar de un fósforo iluminador, seguidamente revivieran en los tímpanos de la gente a distancia de horas, o de meses, de su enunciación: como al cabo de un misterioso tiempo incubatorio. «¡Claro!» reconocía el interesado: «el doctor Ingravallo ya me lo tenía dicho». Entre otras cosas, sostenía que las inopinadas catástrofes no son nunca consecuencia o efecto, si se prefiere, de un motivo solo, de una causa en singular; antes son como un vórtice, un punto de presión ciclónica en la conciencia del mundo y hacia la cual han conspirado una porción de causales convergentes. Decía también nudo u ovillo, o maraña, o rebullo, que en dialecto vale par enredo. Pero el término jurídico «las causales, la causal» es el que de preferencia brotaba de sus labios: casi a su pesar. La opinión de que fuese menester «reformular en nosotros mismos el sentido de la categoría de causa» según nos venía de los filósofos, de Aristóteles o de Immanuel Kant, y sustituir a la causa las causas, era en él una opinión central y persistente, casi una idea fija, que vaporaba de sus labios carnosos, pero más bien blancos, donde una punta de cigarrillo apagado parecía, colgando de la comisura, acompañar la somnolencia de la mirada y el asomo de sonrisita, entre amarga y escéptica, que por «inveterada» costumbre solía imprimir a la mitad inferior del rostro, bajo aquel sueño de la frente y de los párpados y el negro píceo de la pelambre. Así, que no de otro modo, sucedía con «sus» delitos. «¡En cuanto que te llaman... ¡la fija! Que si me llaman a mí... estate seguro que es de bigote: una baruca... de no te menees...», decía, contaminando idioma y jerga.

La causal aparente, la causal príncipe, sería una, por descontado. Pero el suceso era el precipitado de toda una gama de causales que soplando a pleno pulmón en las aspas (como los dieciséis vientos de la rosa revolviéndose a un tiempo en una depresión ciclónica) acababan por estrujar en el remolino del delito la debilitada «razón del mundo». Como retorcerle el pescuezo a un pollo. A lo que solía añadir, pero ya con cierta cansera, «que las hembras aparecen en cuanto uno las busca». Tardía reedición itálica del manido «cherchez la femme». Aunque luego parecía pesarle, como de haber calumniado al mujerío, y que quisiera cambiar de idea. Lo que sería meterse en berenjenales. De donde un su callar, caviloso, como temiendo haber hablado de más. A su entender, tal cual móvil afectivo, un tanto o, diríais, un cuanto de afectividad, siempre algún «cuanto de erotia» intervenía incluso en los «casos de intereses», en los delitos aparentemente más alejados de las tempestades de amor. Algún colega un tantico envidioso de sus hallazgos, tal cura más enterado de los muchos males del siglo, como más de un subalterno, no pocos ordenanzas, los superiores mismo, pretendían que ello fuese por leer libros extraños: de los cuales sacaba todas aquellas historias que nada quieren decir, o casi nada, pero que sirven para burlar a los poco preparados, a los ignorantes. Eran cosas un sí es no es de manicomio: una terminología de médico de locos. ¡Y muy otra cosa es menester en la práctica! Los humos y los filosofismos queden para los tratadistas: la práctica de las comisarias y de la brigada móvil es otro cantar, requiere mucha paciencia y no menos caridad: amén que estómago firme: y, mientras no vaya manga por hombro todo el tinglado de los talianos, sentido de responsabilidad y decisión segura, moderación civil: eso es: eso: y pulso firme. De tan justas objeciones la verdad es que él, don Chito, no se daba por enterado: seguía durmiendo en un pie, filosofando a estómago vacío, haciendo como que fumaba su cabo de pito, normalmente apagado.»

El pasaje que acaban de escuchar figura al comienzo de la novela *El zafarrancho aquel de Via Merulana* (*Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*) de Carlo Emilio Gadda. Quería comenzar con esta cita porque me parece que se presta muy bien para introducir el tema de mi conferencia, que es la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo.

Hubiera podido escoger otros autores para ejemplificar esta vocación de la novela de nuestro siglo. Elegí a Gadda no sólo porque se trata de un escritor de mi lengua relativamente poco conocido aquí (incluso por su particular complejidad estilística, difícil aun en italiano), sino sobre todo porque su filosofía se presta muy bien a mi argumentación, por cuanto ve el mundo como un «sistema de sistemas» en el que cada sistema singular condiciona los otros y es condicionado por ellos.

Carlo Emilio Gadda trató toda su vida de representar el mundo como un enredo o una maraña o un ovillo, de representarlo sin atenuar en absoluto su inextricable complejidad, o mejor dicho, la presencia simultánea de los elementos más heterogéneos que concurren a determinar cualquier acontecimiento.

A esta visión llegó Gadda conducido por su formación intelectual, su temperamento de escritor y su neurosis. Por su formación intelectual, Gadda era un ingeniero nutrido de cultura científica, de conocimientos técnicos y de una verdadera pasión filosófica. Mantuvo esta última – se puede decir – secreta, y sólo en sus papeles póstumos se descubrió el esbozo de un sistema filosófico que se remite a

Spinoza y a Leibniz. Como escritor, Gadda –considerado una especie de equivalente italiano de Joyce– elaboró un estilo que corresponde a su compleja epistemología en cuanto superposición de los variados niveles lingüísticos altos y bajos, y de los más diversos léxicos. Como neurótico, Gadda se vuelca enteramente en la página que está escribiendo, con todas sus angustias y obsesiones, de modo que el dibujo suele perderse, los detalles crecen hasta cubrir todo el cuadro. Lo que debía ser una novela policíaca queda sin solución; se puede decir que todas sus novelas han quedado incompletas o fragmentarias, como ruinas de ambiciosos proyectos que conservan las huellas de la magnificencia y del cuidado meticuloso con que fueron concebidas.

Para apreciar cómo el enciclopedismo de Gadda puede ordenarse en una construcción acabada, hay que considerar los textos más breves, como por ejemplo una receta para el «risotto alla milanese» que es una obra maestra de prosa italiana y de sabiduría práctica por el modo en que describe los granos de arroz revestidos en parte todavía por su envoltura («pericarpio»), las cacerolas más adecuadas, el azafrán, las diversas fases de la cocción. Otro texto similar está dedicado a la tecnología de la construcción, que desde la adopción del cemento armado y de los ladrillos huecos ya no preserva las casas del calor y de los ruidos; a continuación hace una descripción grotesca de su vida en un edificio moderno y de su obsesión por todos los ruidos de los vecinos que llegan a sus oídos.

Tanto en los textos breves como en cada uno de los episodios de las novelas de Gadda, cada mínimo objeto está visto como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas. Cualquiera que sea el punto de partida, el discurso se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos, y si pudiera seguir desarrollándose en todas direcciones llegaría a abarcar el universo entero.

El mejor ejemplo de esta red que se propaga a partir de cada objeto es el episodio del encuentro de las joyas robadas en el capítulo 9 de *El zafarrancho aquel de Via Merulana*. Relaciones de cada piedra preciosa con la historia geológica, con su composición química, con las referencias históricas y artísticas y también con todos los destinos posibles y con las asociaciones de imágenes que suscitan. El ensayo crítico fundamental sobre la epistemología implícita en la escritura de Gadda (Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Turín 1969) se inicia con un análisis de esas cinco páginas sobre las joyas. A partir de ahí Roscioni explica cómo para Gadda ese conocimiento de las cosas en tanto «infinitas relaciones, pasadas y futuras, reales o posibles, que en ellas convergen» exige que todo sea exactamente nombrado, descrito, ubicado en el espacio y en el tiempo. A eso se llega mediante la explotación del potencial semántico de las palabras, de toda la variedad de formas verbales y sintácticas con sus connotaciones y coloridos y los efectos casi siempre cómicos que su ensamblaje produce.

Caracteriza la visión de Gadda una comicidad grotesca, con puntas de desesperación maniática. Aun antes de que la ciencia reconociera oficialmente el principio de que la observación interviene modificando de algún modo el fenómeno observado, Gadda sabía que «conocer es insertar algo en lo real, y por lo tanto deformar lo real». De ahí su típico modo de representar, siempre deformante, y la tensión que crea entre él mismo y las cosas representadas, de manera que cuanto más se deforma el mundo bajo sus ojos, más se compromete, se deforma, se perturba el *self* del autor.

La pasión cognoscitiva lleva, pues, a Gadda de la objetividad del mundo a su propia subjetividad exasperada, y esto, para un hombre que no se ama a sí mismo, antes bien se detesta, es una tortura espantosa, como se ilustra abundantemente en su novela *El aprendizaje del dolor* (*La cognizione del dolore*). En este libro Gadda estalla en una invectiva furiosa contra el pronombre yo; más aún, contra todos los pronombres, parásitos del pensamiento: «...el yo, yo... ¡el más asqueroso de todos los pronombres!... ¡Los pronombres! Son los piojos del pensamiento. Cuando el pensamiento tiene piojos, se rasca como todos los que tienen piojos... y en las uñas, entonces... se encuentran los pronombres: los pronombres personales».

Si la escritura de Gadda se define por esta tensión entre exactitud racional y deformación frenética como componentes fundamentales de todo proceso cognoscitivo, en los mismos años otro escritor de formación técnico-científica y filosófica, también ingeniero, Robert Musil, expresaba la tensión entre exactitud matemática y aproximación a los acontecimientos humanos, mediante una escritura totalmente distinta: fluida, irónica, controlada. Una matemática de las soluciones singulares: éste era el sueño de Musil:

«Pero Ulrich había estado a punto de decir otra cosa, una alusión a esos problemas matemáticos que no admiten una solución general sino más bien soluciones particulares que, combinadas, permiten acercarse a una solución general. Hubiera podido añadir que el problema de la vida humana también le parecía de este tipo. Lo que se llama una época (sin saber si con ello debe entenderse siglos, milenios o el breve lapso que separa al escolar del abuelo), ese amplio y libre río de situaciones sería entonces una sucesión desordenada de soluciones insuficientes e individualmente equivocadas, de las que sólo podría resultar una solución de conjunto exacta cuando la humanidad fuera capaz de asumirlas todas.

En el tranvía que lo llevaba a su casa, siguió pensando.» (*El hombre sin atributos*)

Para Musil el conocimiento es conciencia de lo inconciliable de dos polaridades contrapuestas: la que llama unas veces exactitud, otras matemática, otras espíritu puro, otras directamente mentalidad militar, y otra que llama unas veces alma, otras irracionalidad, otras humanidad, otras caos. Todo lo que sabe o lo que piensa lo deposita en un libro enciclopédico, tratando de mantener su forma de novela; pero la estructura de la obra cambia continuamente, se le deshace entre las manos, de manera que no sólo no consigue terminarla, sino ni siquiera decidir cuáles deberían ser sus líneas generales para contener dentro de contornos precisos la enorme masa de materiales. En una confrontación entre los dos escritores-ingenieros: Gadda, para quien comprender era dejarse envolver en la red de las relaciones, y Musil, que da la impresión de entender siempre todo en la multiplicidad de los códigos y de los niveles sin dejarse envolver jamás, se ha de tomar nota también de este dato común a ambos: la incapacidad para concluir.

Tampoco Proust consigue ver terminada su novela-enciclopedia, pero no por falta de un plan, por cierto, dado que la idea de la *Recherche* nace toda al mismo tiempo: comienzo, fin y líneas generales, sino porque la obra va espesándose y dilatándose desde dentro en virtud de su propio sistema vital. La red que vincula todas las cosas es también el tema de Proust; pero en Proust esta red está hecha de puntos espacio-temporales ocupados sucesivamente por cada ser, lo que implica una multiplicación infinita de las dimensiones del espacio y del tiempo. El mundo se dilata hasta resultar inasible, y para Proust el conocimiento pasa a través del padecimiento de esta inasibilidad. En este sentido, los celos que el narrador siente hacia Albertine son una típica experiencia de conocimiento:

«Y comprendía la imposibilidad con que se estrella el amor. Nos imaginamos que tiene por objeto un ser que puede estar acostado ante nosotros, encerrado en un cuerpo. ¡Ay! Es la prolongación de ese ser a todos los puntos del espacio y del tiempo que ese ser ha ocupado y ocupará. Si no poseemos su contacto con tal lugar, con tal hora, no poseemos a ese ser. Ahora bien, no podemos llegar a todos esos puntos. Si por lo menos nos los señalaran, acaso podríamos llegar hasta ellos. Pero andamos a tientas y no los encontramos. De aquí la desconfianza, los celos, las persecuciones. Perdemos un tiempo precioso en una pista absurda y pasamos sin sospecharlo al lado de la verdadera.»

Este pasaje está en la página de *La prisonnière* (ed. Pléiade, III, pag. 100) donde se habla de las divinidades irascibles que gobiernan los teléfonos. Pocas páginas después asistimos a las primeras exhibiciones de los aeroplanos, así como en el volumen precedente habíamos visto la sustitución de los carruajes por los automóviles, que cambió la relación del espacio con el tiempo, tanto que «l'art en est aussi modifié» (id. II, pag. 996). Digo esto para demostrar que Proust, en cuanto a conocimientos tecnológicos, no tiene nada que envidiar a los dos escritores-ingenieros que cité antes. El advenimiento de la modernidad tecnológica que vemos perfilarse poco a poco en la *Recherche* no sólo forma parte del «color del tiempo», sino de la forma misma de la obra, de su razón interna, de su ansia de agotar la multiplicidad de lo escribible en la brevedad de la vida que se consume.

En mi primera conferencia hablé de los poemas de Lucrecio y de Ovidio y del modelo de un sistema de infinitas relaciones de todo con todo que se encuentra en esos dos libros tan diferentes. En esta conferencia creo que las referencias a las literaturas del pasado se pueden reducir al mínimo, a lo que basta para demostrar cómo en nuestra época la literatura ha llegado a hacerse cargo de esa antigua ambición de representar la multiplicidad de las relaciones, en acto y en potencia.

La excesiva ambición de propósitos puede ser reprochable en muchos campos de actividad, no en literatura. La literatura sólo vive si se propone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización. La literatura seguirá teniendo una función únicamente si poetas y escritores se proponen empresas que ningún otro osa imaginar. Desde que la ciencia desconfía de las explicaciones generales y de las soluciones que no sean sectoriales y especializadas, el gran desafío de la literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo.

Un escritor que sin duda no ponía límites a la ambición de los propios proyectos era Goethe, quien en 1780 confía a Charlotte von Stein que está proyectando una «novela sobre el universo». Poco sabemos de la forma que pensaba dar a esa idea, pero el haber escogido la novela como forma literaria capaz de contener el universo entero es ya un hecho cargado de futuro. Aproximadamente en los mismos años Lichtenberg escribía: «Creo que un poema sobre el espacio vacío podría ser sublime». El universo y el vacío: volveré a estos dos términos, entre los cuales vemos oscilar el punto de llegada de la literatura y que a menudo tienden a identificarse.

He encontrado las citas de Goethe y de Lichtenberg en el fascinante libro de Hans Blumenberg *Die Lesbarkeit der Welt*, en cuyos últimos capítulos el autor sigue la historia de esta ambición, desde

Novalis, que se propone escribir un «libro absoluto» visto ya como una «enciclopedística», ya como una «biblia», hasta Humboldt, que con *Kosmos* lleva a buen fin su proyecto de una «descripción del universo físico».

El capítulo de Blumenberg que más me interesa en relación con mi tema es el titulado «El libro vacío del mundo», dedicado a Mallarmé y a Flaubert. Siempre me interesó el hecho de que Mallarmé, que en sus versos había logrado dar a la nada una incomparable forma cristalina, hubiese dedicado los últimos años de su vida al proyecto de un libro absoluto como fin último del universo, misterioso trabajo cuyas huellas destruyó enteramente. Igualmente me fascina pensar que Flaubert, que había escrito a Louise Colet, el 16 de enero de 1852, «ce que je voudrais faire c' est un livre sur rien», dedicara los últimos diez años de su vida a la novela más enciclopédica que jamás se haya escrito, *Bouvard et Pécuchet*.

*Bouvard et Pécuchet* es el verdadero fundador de la estirpe de las novelas que esta tarde analizo, aunque el patético e hilarante recorrido del saber universal realizado por los dos quijotes del cientificismo decimonónico se presente como una sucesión de naufragios. Para los dos cándidos autodidactas cada libro abre un mundo, pero son mundos que se excluyen mutuamente, o que con sus contradicciones destruyen toda posibilidad de certeza.

Por mucha buena voluntad que pongan, los dos copistas carecen de esa especie de gracia subjetiva que permite adecuar las nociones al uso que se les quiera dar o al placer gratuito que de ellas se quiera extraer, don que en suma no se aprende en los libros.

¿Cómo se ha de entender el final de la inconclusa novela, con la renuncia de Bouvard y Pécuchet a comprender el mundo, su resignación al destino de copistas, su decisión de dedicarse a copiar los libros de la biblioteca universal? ¿Hemos de concluir que en la experiencia de Bouvard y Pécuchet enciclopedia y nada se equivalen? Pero detrás de los personajes está Flaubert, que para alimentar sus aventuras capítulo por capítulo tiene que construirse una competencia en cada rama del saber, edificar una ciencia que los dos héroes puedan destruir. Para eso lee manuales de agricultura y horticultura, de química, anatomía, medicina, geología... En una carta de agosto de 1873 dice que ha leído con este objeto, tomando notas, 194 volúmenes; en junio de 1874 esa cifra ya ha subido a 294; cinco años más tarde puede anunciar a Zola: «He terminado mis lecturas y no vuelvo a abrir un libro hasta terminar mi novela». Pero en la correspondencia de poco después lo encontramos metido en lecturas eclesiásticas, a continuación pasa a ocuparse de pedagogía, y esta disciplina le obliga a reabrir un abanico de ciencias de lo más dispares. En enero de 1880 escribe: «¿Sabe usted a cuánto llegan los volúmenes que he tenido que absorber para mis dos hombrucos? ¡A más de 1.500!»

La epopeya enciclopédica de los dos autodidactas es, pues, *doublée* por una titánica empresa paralela, cumplida en la realidad: Flaubert en persona es quien se transforma en una enciclopedia universal, asimilando con una pasión no menor que la de sus héroes todo el saber que ellos tratan de apropiarse y todo el saber del que quedarán excluidos. ¿Tanto esfuerzo para demostrar la vanidad del saber tal como lo usan los dos autodidactas? («De la falta de método en las ciencias» es el subtítulo que Flaubert quería poner a la novela; carta del 16 de diciembre de 1879.) ¿O para demostrar la vanidad del saber, *tout court*?

Un novelista enciclopédico de un siglo después, Raymond Queneau, escribió un ensayo para defender a los dos héroes de la acusación de *bêtise* (su maldición es estar prendados de lo absoluto y no admitir ni las contradicciones ni la duda) y para defender a Flaubert de la definición simplista de «adversario de la ciencia».

Flaubert está por la ciencia en la precisa medida en que ésta es escéptica, metódica, prudente, humana. Le horrorizan los dogmáticos, los metafísicos, los filósofos (*Bâtons, chiffres et lettres*).

El escepticismo de Flaubert, junto con su curiosidad infinita por el saber humano acumulado a lo largo de los siglos, son las cualidades que harán suyas los más grandes escritores del siglo XX; pero en el caso de ellos yo hablaría de escepticismo activo, de sentido del juego y de un obstinarse, como apuesta, en establecer relaciones entre los discursos, los métodos, los niveles. El conocimiento como multiplicidad es el hilo que une las obras mayores, tanto de lo que se ha llamado modernismo como del llamado *post-modern*, un hilo que – más allá de todas las etiquetas – quisiera que continuase desenvolviéndose en el próximo milenio.

Recordemos que el libro que podemos considerar la introducción más completa a la cultura de nuestro siglo es una novela: *La montaña mágica* de Thomas Mann. Se puede decir que del mundo cerrado del sanatorio alpino parten todos los hilos que los *maîtres à penser* del siglo retomarán: todos los temas que aun hoy siguen alimentando las discusiones están allí preanunciados y expuestos.

Lo que toma forma en las grandes novelas del siglo XX es la idea de una enciclopedia *abierta*, adjetivo que contradice desde luego el sustantivo *enciclopedia*, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo. Hoy ha dejado de ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple.

A diferencia de la literatura medieval, que tendía a obras capaces de expresar la integración del saber humano en un orden y una forma estable de cohesión, como la *Divina Comedia*, donde convergen una multiforme riqueza lingüística y la aplicación de un pensamiento sistemático y unitario, los libros modernos que más amamos nacen de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión. Aunque el diseño general haya sido minuciosamente planeado, lo que cuenta no es que se cierre en una figura armoniosa, sino la fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad de lenguajes como garantía de una verdad no parcial. Así lo prueban los dos grandes autores de nuestro siglo que más se remiten a la Edad Media, T. S. Eliot y James Joyce, ambos cultores de Dante, ambos con una gran conciencia teológica (aunque sea con intenciones diferentes). T. S. Eliot disuelve el diseño teológico en la levedad de la ironía y en el vertiginoso encantamiento verbal. Joyce, que tiene toda la intención de construir una obra sistemática, enciclopédica e interpretable en varios niveles según la hermenéutica medieval (y traza cuadros de correspondencias de los capítulos de *Ulysses* con las partes del cuerpo humano, las artes, los colores, los símbolos), realiza sobre todo la enciclopedia de los estilos, capítulo por capítulo, en *Ulysses*, o canalizando la multiplicidad polifónica en el tejido verbal del *Finnegans Wake*.

Es hora de poner un poco de orden en las propuestas que he ido explicando como ejemplos de multiplicidad.

Tenemos el texto unitario que se desenvuelve como el discurso de una sola voz y que resulta ser interpretable en varios niveles. Aquí el récord de la inventiva y del *tour-de-force* corresponde a Alfred Jarry con *L' amour absolu* (1899), una novela de cincuenta páginas que se puede leer como tres historias completamente distintas: 1) la espera de un condenado a muerte en su celda la noche anterior a la ejecución; 2) el monólogo de un hombre que sufre de insomnio y que en el duermevela sueña que está condenado a muerte; 3) la historia de Cristo.

Tenemos el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijail Bajtin ha llamado «dialógico» o «polifónico» o «carnavalesco», y cuyos antecedentes encuentra en autores que van de Platón a Rabelais y a Dostoievski.

Tenemos la obra que, ansiosa por contener todo lo posible, no consigue darse una forma y dibujarse unos contornos, y queda inconclusa por vocación constitucional, como hemos visto en Musil y en Gadda. Tenemos la obra que corresponde en literatura a lo que en filosofía es el pensamiento no sistemático, que procede por aforismos, por centelleos puntiformes y discontinuos, y aquí ha llegado el momento de citar a un autor que nunca me canso de leer, Paul Valéry. Hablo de su obra en prosa, hecha de ensayos de pocas páginas y de notas de pocas líneas en sus *Cahiers*. «He buscado, busco y buscaré lo que llamo el Fenómeno Total, es decir, el Todo de la conciencia, de las relaciones, de las condiciones, de las posibilidades, de las imposibilidades...»

Entre los valores que quisiera que se transmitiesen al próximo milenio figura sobre todo éste: el de una literatura que haya hecho suyo el gusto por el orden mental y la exactitud, la inteligencia de la poesía y al mismo tiempo de la ciencia y de la filosofía, como la del Valéry ensayista y prosista. (Y si incluyo a Valéry en un contexto en el que dominan los nombres de los novelistas, es también porque él, que no era novelista, más aún, que, gracias a una celebre frase, pasaba por haber liquidado la narrativa tradicional, era un crítico que sabía entender las novelas como nadie y definir su especificidad de novelas.)

Si tuviera que decir quién ha realizado a la perfección, en la narrativa, el ideal estético de Valéry en cuanto a exactitud de imaginación y de lenguaje, construyendo obras que responden a la rigurosa geometría del cristal y a la abstracción de un razonamiento deductivo, diría sin vacilar: Jorge Luis Borges. Las razones de mi predilección por Borges no se detienen aquí; trataré de enumerar las principales: porque cada uno de sus textos contiene un modelo del universo o de un atributo del universo: lo infinito, lo innumerable, el tiempo eterno o copresente o cíclico; porque son siempre textos contenidos en pocas páginas, con una ejemplar economía de expresión; porque a menudo sus cuentos adoptan la forma exterior de alguno de los géneros de la literatura popular, formas que un largo uso ha puesto a prueba convirtiéndolas en estructuras míticas. Por ejemplo, su vertiginoso ensayo sobre el tiempo, «El jardín de senderos que se bifurcan» (*Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1956), se presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas.

Las hipótesis que Borges enuncia en este cuento, cada una contenida (y casi oculta) en pocas líneas, son: una idea de tiempo puntual, casi un absoluto presente subjetivo: «reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...»; después una idea de tiempo determinado por la voluntad, en la que el futuro se

presenta irrevocable como el pasado; y por fin la idea central del cuento: un tiempo múltiple y ramificado en el que todo presente se bifurca en dos futuros, de manera que forman «una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos». Esta idea de infinitos universos contemporáneos, en la que todas las posibilidades han de realizarse en todas las combinaciones posibles, no es una digresión del relato sino la condición misma para que el protagonista se sienta autorizado a cumplir el delito absurdo y abominable que su misión de espía le impone, seguro de que ocurre sólo en uno de los universos, pero no en los otros; más aún: que cometiendo el asesinato ahora y aquí, él y su víctima podrán reconocerse como amigos y hermanos en otros universos.

El modelo de la red de los posibles puede, pues, concentrarse en las pocas páginas de un cuento de Borges, como puede servir de estructura portante a novelas largas o larguísimas, donde la densidad de concentración se reproduce en cada una de las partes. Pero creo que hoy la regla de «escribir breve» se confirma también en las novelas largas, que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria.

Estas consideraciones fundamentan mi propuesta de lo que llamo la «hipernovela», y de la que he tratado de dar un ejemplo con *Si una noche de invierno un viajero*. Mi propósito era dar la esencia de lo novelesco concentrándola en diez comienzos de novelas, que desarrollan de las maneras más diferentes un núcleo común, y que actúan en un marco que los determina y está a su vez determinado por ellos. El mismo principio de muestrario de la multiplicidad potencial de lo narrable se halla en la base de otro libro mío, *El castillo de los destinos cruzados*, que quiere ser una especie de máquina de multiplicar las narraciones partiendo de elementos icónicos de muchos significados posibles, como un mazo de tarots. Mi temperamento me lleva a «escribir breve» y estas estructuras me permiten unir la concentración de la invención y de la expresión con el sentido de las potencialidades infinitas.

Otro ejemplo de lo que llamo «hipernovela» es *La vida, instrucciones de uso* de Georges Perec, novela muy larga pero construida con muchas historias que se entrecruzan (no en vano su subtítulo es *Romans*, en plural), haciendo revivir el placer de los grandes ciclos, a la manera de Balzac.

Creo que este libro, aparecido en París en 1978, cuatro años antes de que el autor muriera con sólo cuarenta y seis años, constituye el último verdadero acontecimiento en la historia de la novela. Y por muchas razones: el plan inmenso y al mismo tiempo terminado, la novedad de la manera de abordar la obra literaria, el compendio de una tradición narrativa y la suma enciclopédica de saberes que dan forma a una imagen del mundo, el sentido del hoy que está también hecho de acumulación del pasado y de vértigo del vacío, la presencia simultánea y continua de ironía y angustia, en una palabra, la forma en que la prosecución de un proyecto estructural y lo imponderable de la poesía se convierten en una sola cosa.

El puzzle da a la novela el tema de la trama y el modelo formal. Otro modelo es el corte transversal de un típico inmueble parisiense en el que se desarrolla toda la acción, un capítulo por habitación, cinco plantas de apartamentos cuyos muebles y enseres se enumeran, refiriéndose los trasposos de propiedad y las vidas de sus habitantes, de sus ascendientes y descendientes. El plano del edificio se presenta como un «bicuadrado» de diez cuadrados por diez: un tablero de ajedrez en el que Perec pasa de una casilla (o sea habitación, o sea capítulo) a otra con el salto del caballo, según cierto orden que permite recorrer sucesivamente todas las casillas. (¿Son cien los capítulos? No, son noventa y nueve; este libro ultraterminado deja intencionadamente una pequeña fisura a lo inconcluso.)

Éste es, por así decir, el continente. En cuanto al contenido, Perec preparó listas de temas divididos por categorías y decidió que en cada capítulo debía figurar, aunque fuera apenas esbozado, un tema de cada categoría, a fin de variar siempre las combinaciones, según procedimientos matemáticos que no estoy en condiciones de definir pero sobre cuya exactitud no tengo dudas. (Frecuenté a Perec durante los nueve años que dedicó a la redacción de la novela, pero conozco sólo algunas de sus reglas secretas.) Estas categorías temáticas son nada menos que cuarenta y dos y comprenden citas literarias, localidades geográficas, fechas históricas, muebles, objetos, estilos, colores, comidas, animales, plantas, minerales, y no sé cuantas cosas más, así como no sé cómo hizo para respetar estas reglas incluso en los capítulos más breves y sintéticos.

Para escapar a la arbitrariedad de la existencia, Perec, como su protagonista, necesita imponerse reglas rigurosas (aunque estas reglas sean, a su vez, arbitrarias). Pero el milagro es que esta poética que se diría artificiosa y mecánica da por resultado una libertad y una riqueza de invención inagotables. Porque esa poética coincide con lo que fue, desde los tiempos de su primera novela, *Las cosas* (1965), la pasión de Perec por los catálogos: enumeraciones de objetos, cada uno definido en su especificidad y pertenencia a una época, a un estilo, a una sociedad, y también menús de comidas, programas de conciertos, tablas dietéticas, bibliografías verdaderas o imaginarias.

El demonio del coleccionismo flota constantemente en las páginas de Perec, y la colección más «suya» entre las muchas que este libro evoca es, creo yo, la de los *unica*, es decir, la de objetos de los que existe solamente un ejemplar. Pero Perec, en la vida, coleccionista no era más que de palabras, de

conocimientos, de recuerdos; la exactitud terminológica era su forma de poseer; recogía y nombraba aquello que constituye la unicidad de cada hecho, persona, cosa. Nadie más inmune que Perec a la peor plaga de la escritura de hoy: la vaguedad.

Quisiera detenerme en el hecho de que para Perec construir la novela a base de reglas fijas, de *contraintes*, no ahogaba la libertad narrativa sino que la estimulaba. No en vano fue el más inventivo de los participantes en el Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) fundado por su maestro Raymond Queneau. Queneau, quien ya muchos años antes, en los tiempos de su polémica contra la «escritura automática» de los surrealistas, escribía:

«Otra idea totalmente falsa que también es aceptada actualmente es la equivalencia que se establece entre inspiración, exploración del subconsciente y liberación, entre azar, automatismo y libertad. Ahora bien, esta inspiración que consiste en obedecer ciegamente a todo impulso es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe una tragedia observando cierto número de reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora.»

He llegado al término de esta apología de la novela como gran red. Alguien podrá objetar que cuanto más tiende la obra a la multiplicación de los posibles, más se aleja del *unicum* que es el *self* de quien escribe, la sinceridad interior, el descubrimiento de la propia verdad. Al contrario, respondo, ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles.

Pero quizá la respuesta que realmente corresponde a mis deseos sea otra: ojalá fuese posible una obra concebida fuera del *self*, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes, semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al material plástico...

¿No sería ésta la meta a la que aspiraba Ovidio al narrar la continuidad de las formas, la meta a la que aspiraba Lucrecio al identificarse con la común naturaleza de todas las cosas?