

Adam Thirlwell



La novela múltiple



ANAGRAMA
Colección Argumentos

Índice

- Portada
- El proyecto
- 1. Primera serie (frases)
- 2. Segunda serie (novelas)
- 3. Homenaje a Laurence Sterne, con cuatro múltiplos
- 4. Homenaje inacabado a Carlo Emilio Gadda
- 5. Breves estudios sobre la automultiplicación
- 6. Dos homenajes a Bohumil Hrabal en la forma de un botón de presión
- 7. Breves teorías sobre la multiplicación
- 8. Homenaje a Vladimir Nabokov en tres idiomas
- 9. Múltiplos
- Proyecto de muestra para generaciones futuras
- Notas
- Agradecimientos
- Créditos

Para Alison

EL PROYECTO

Durante mucho tiempo, estuve dedicado al desarrollo de un proyecto para demostrar que las novelas se podían trasladar a cualquier idioma. En plena época de la aviación, elaboré este proyecto de las novelas como múltiples.

Este proyecto era una fábrica de pensar y repensar.

Al principio, pensé que sería algo sencillo, que sólo supondría reconciliar o equilibrar dos verdades contradictorias en la belleza de una única ecuación. Estas verdades eran a) que una novela es una sucesión única de signos lingüísticos en un idioma único, pero que b) esta singularidad única es asimismo reproducible en cualquier otro idioma. De modo que sí, al pasar del esquimal al inglés, o del inglés al japonés, habría cambios, pero éstos serían irrelevantes en cuanto a la cuestión básica de la calidad: no disminuirían el valor de esa novela en la historia de su arte.

¡Un coro de aleluyas por lo múltiple y *amateur!**

Sin embargo, esta primera versión básicamente confinaba el proyecto a oraciones mientras que una novela, obviamente, es algo mucho más grande que una oración. Y si bien este hecho no es ninguna novedad, provocó que comenzara a preguntarme si la novela no sería algo mucho más extraño de lo que había pensado en primer lugar. La novela es una composición gigantesca e intrincada. Hasta la más breve es una experiencia muy larga. Y los flujos y las redes creados por su singular estructura compositiva juegan con nuestras ideas del tiempo, el yo, la percepción, la política, la historia, la causalidad: sí, con todo. Así pues, comencé a pensar que este proyecto necesitaba una filosofía menos convencional y más exhaustiva. Necesitaba centrarme en la destartalada extensión de las composiciones más puras. Y es que hasta una composición única, estaba descubriendo, era un múltiple. A su forma se había llegado con

el paso del tiempo. Y esto era válido para el novelista, pero también para el lector.

Este proyecto era, sin embargo, utópico: pretendía ser una plataforma para colectivos, tiendas y quioscos: una fábrica de historias de una internacionalidad total. (Pues ¿quién puede determinar dónde deberían terminar los múltiples de una novela?) Lo cual quería decir –comencé a pensar– que necesitaba considerar las implicaciones de un último elemento: el lector ausente y múltiple.

Y aquí mi héroe fue Roland Barthes, a quien tanto disgustaban las novelas. En París, tras toda una vida menospreciando los trucos y las falsedades de las novelas, Barthes llegó a la conclusión de que, después de todo, quería escribir una novela. ¡Se había convertido! Pues una novela, había comenzado a pensar, representaba la pureza radical de la literatura. Sólo una novela podía producir lo que llamaba, sin el menor atisbo de sonrojo, *momentos de verdad*. Y esto sólo se puede comprender si uno admite que la novela «se mueve, vive y crece a través de una especie de “dilapidación” que sólo deja unos pocos momentos en pie...».¹

Con esta idea tan poco chic del momento de verdad, emprendí mi destartalado Proyecto de los Múltiplos. Y lo hice mediante unas rápidas series de análisis –el trabajo preliminar, cómicamente filosófico– y luego con casos prácticos, variaciones, homenajes. Todo para poder demostrar mi plan utópico: la novela internacional y futura.

Et voilà, amigos: avanti.

1. Primera serie (frases)

Historias

1

En una ciudad con el nombre temporal de Leningrado, un escritor que había adoptado el nombre de Daniil Kharms escribió una historia. En la primera frase describía cómo, un día, «de camino al trabajo, un hombre conoció a otro que, tras haber comprado una barra de pan, regresaba al calor de su hogar». La siguiente frase era ésta: «Ésa es, en definitiva, toda la historia.»¹ Y, bueno, lo dice en serio. Éste es el relato íntegro de Daniil Kharms, que éste tituló, muy sencillamente, «Un encuentro». Esta historia de dos frases, o una, si ignoramos la segunda; ese añadido en el que el autor sale prematuramente de su reclusión, como Bugs Bunny, y anuncia que su historia ha terminado.

Pero probablemente debería detenerme un momento en esta idea de que una historia puede coincidir con una frase.

2

En París, que es una de las capitales de este proyecto, en 1966, antes de los *événements* parisinos, el vanguardista y ensayista Roland Barthes escribió la descripción de la frase. Intentó describirla del modo más abstracto posible. Según Barthes, las frases están basadas en núcleos que conforman una red lógica. Otras unidades completan luego esta estructura, «de acuerdo con un modo de proliferación en principio infinito». Así pues, las frases están hechas de proposiciones simples que se complican sin fin mediante duplicaciones, rellenos, añadidos y demás. De hecho, ya existía un diagrama: el poema *Un coup de dés*, escrito a finales

del siglo XIX por Stéphane Mallarmé: un milagro de la tipografía. ¿Quién podía ponerlo en duda, preguntó Roland Barthes en el París prerrevolucionario? Es «un poema que con sus “nodos” y sus “bucles”, sus “palabras núcleo” y sus “palabras lazo” puede considerarse el emblema de cualquier narrativa, en cualquier idioma». ²

3

Por supuesto, el hecho de que una frase sea una red infinita supone un problema para la persona que quiera pasar su tiempo escribiendo frases: complica incluso la composición de dos de ellas. Así, por ejemplo, un día de 1918, en la Bahnhofstrasse de Zúrich, un hombre llamado Frank Budgen se encontró con un amigo, un hombre llamado James Joyce. Éste llevaba un abrigo marrón abotonado hasta la barbilla. Mientras entraban juntos en la cafetería Astoria, escribe Budgen:

Le pregunté por el *Ulises*. ¿Estaba progresando?

–He estado trabajando duramente en él todo el día –dijo Joyce.

–¿Significa eso que ha escrito mucho? –pregunté yo.

–Dos frases –dijo Joyce.

Le miré de reojo pero no sonreía. Pensé en Flaubert.

–¿Ha estado buscando el *mot juste*? –le pregunté.

–No –dijo él–. Las palabras ya las tengo. Lo que estoy buscando es su orden en la frase. Hay un orden apropiado. Creo que lo he encontrado. ^{* 3}

4

Un año después de su descripción de una frase, Barthes escribió un nuevo ensayo sobre el tema con Gustave Flaubert como sufrido protagonista. Se trataba de un ensayo sobre la agonía que el novelista podía sentir al enfrentarse a la página en blanco. Al fin y al cabo, había dos formas principales de construir una novela. Por un lado la ordenación de las partes, y por otro la ordenación interna de cada

frase. Flaubert representaba un caso especial del problema de la frase, pues tenía la manía de la corrección. Así, escribió Barthes, Flaubert se enfrentaba al hecho de que una frase se pudiera perfeccionar de tres maneras: se podía sustituir, eliminar o añadir una palabra. Y si bien las sustituciones estaban más o menos limitadas por la semántica, y las eliminaciones más o menos limitadas por el hecho de que al final algunas palabras debían permanecer para que la frase existiera, obviamente no había límite alguno a la extensión que podía alcanzar una frase. Y así Barthes llegó a su primera conclusión sobre las frases: «Al enfrentarse a una frase, el escritor experimenta la infinita libertad del discurso, pues está inscrita en la misma estructura del lenguaje.»⁴ Y esto, consideraba él, provoca una gran ansiedad en el novelista: es *atroce*. Antes había formas de limitar esta oculta libertad que se esconde en la frase. Estas formas se llamaban *retórica*. Pero ahora las reglas y los esquemas arbitrarios de la retórica ya no se utilizan, y cuando la retórica se abandona, el novelista se queda solo ante la frase. Esta libertad provoca vértigo. Esta libertad es mortal.

5

Y esta agotadora libertad de la exhaustividad es la razón por la que cualquier investigación sobre la creación de novelas internacionales se topa con novelistas cansados. Como la celebrada historia de Gustave Flaubert y su *protégé*, Guy de Maupassant. Para enseñarle el arte de la escritura, Flaubert enviaba a Maupassant a dar una vuelta por las calles de París y luego le pedía que le describiera un colmado, o un conserje, o una parada de carruajes «de forma que no los pueda confundir con ningún otro colmado o ningún otro conserje; y has de conseguir que, con una sola palabra, vea en qué se diferencia un carruaje de los otros cincuenta que van antes y después».⁵

Es una historia triste, algo loca, y también tiene su propio múltiple improvisado por la Historia.

Antes de que James Joyce viviera en Zúrich, lo hizo en Trieste. Y aquí se ganaba la vida dando clases de inglés. Lo enseñaba del mismo modo que Flaubert el arte de la novela francesa: pidiendo descripciones.* Su alumno más famoso fue un hombre llamado Ettore Schmitz. Aunque este nombre no es el famoso; el famoso es el nombre que Schmitz utilizó para firmar sus novelas: Italo Svevo. Debido a su trabajo en la industria de la pintura, Svevo tenía que ir a menudo a Inglaterra, así que en 1906 decidió estudiar inglés. Un día, Joyce asignó a Svevo su habitual tarea de descripción verbal. Esta vez, la tarea consistía en describir a su profesor. Por supuesto, esta costumbre pedagógica era en realidad una forma de combinar dos problemas: el de escribir en un idioma extranjero, y el de escribir en cualquier idioma de forma que se pueda preservar lo real para el lector. En otras palabras, era a la vez un ejercicio de inglés, pues el nivel de Schmitz era como mucho precario, y un ejercicio de técnica novelística, el arte de caracterizar en prosa:

Cuando lo veo caminando por la calle, siempre pienso que está disfrutando del ocio al máximo. Nadie le espera y no pretende llegar a ningún sitio ni encontrarse con nadie. ¡No! Camina para estar consigo mismo. Tampoco camina por cuestiones de salud. Lo hace porque nada lo detiene. Imagino que si de repente un muro alto y grande le bloqueara el camino, no se sorprendería lo más mínimo. Cambiaría de dirección, y si esta nueva dirección también resultara intransitable, la volvería a cambiar y seguiría caminando con las manos sacudidas únicamente por el movimiento natural del cuerpo, y alargando la zancada o acelerando el paso sin el menor esfuerzo. ¡No!⁶

Así Joyce está para siempre en Trieste, pues es allí donde es real ahora: bajo la forma de una serie inspirada de signos lingüísticos gramaticalmente desconcertantes.

Palabras

1

Y yo no soy semiólogo, soy novelista, pero este inglés italiano de Italo Svevo requiere, creo, una pequeña investigación filosófica. Es bien sabido que el lingüista suizo Ferdinand de Saussure inventó la definición más ortodoxa de la palabra como signo. La palabra, argumentó él, tenía una estructura particular: una combinación de significante –una imagen fonética– y significado –aquello que denota–. Y esta definición le permitió desarrollar su famosa idea de que la relación entre estos dos aspectos de un signo es arbitraria: no hay ninguna razón por la que un significante concreto deba estar relacionado con un significado concreto. Sin embargo, esto sigue sin explicar cómo es que algunos signos son más exactos que otros. No explica, en definitiva, por qué algunas frases son más precisas que otras.

Al fin y al cabo, es obvio que el signo no es lo mismo que la realidad que designa: el signo es algo extra. Su esencia consiste precisamente en ser algo extra. Y en París, a finales de la década de 1970, esto convenció a Roland Barthes de que nunca podría haber una verdadera correspondencia entre el lenguaje y lo real, pues «uno no puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) y otro unidimensional (el lenguaje)». ⁷ Pero yo no estoy tan seguro. O, mejor dicho, no estoy tan seguro de que éste sea el final del problema. Más bien parece, creo yo, una forma fácil de evadirlo.

2

En el último libro que publicó, en 1980, sobre fotografía, Barthes hizo una pequeña digresión y comparó la fotografía con el lenguaje. Una fotografía, dice en el libro, es siempre una prueba de que algo ha sucedido: no puede haber fotografía sin una realidad fotografiada. En una frase, en cambio, puede existir algo que no exista en la vida real. Y por esto «la desgracia (pero también el placer voluptuoso) del

lenguaje es no ser capaz de autenticarse a sí mismo». Así, añade Barthes, la característica definitoria del lenguaje «es quizá esta impotencia, o, para expresarlo en positivo: el lenguaje es, por naturaleza, ficcional; el intento de desarrollar un lenguaje no ficcional requiere un enorme sistema de medidas...». ⁸

Y, en cierto modo, puede que esto sea cierto. Tal vez el lenguaje no pueda autenticarse a sí mismo como la fotografía (aunque ni siquiera ésta sea inmune a la ficcionalización). Pero a lo mejor este deseo de autenticación es innecesario: puede que ningún lector la necesite para creer que las palabras pueden ser signos veraces.

3

Aunque también hay formas más esperanzadoras de pensar sobre las palabras. Como la de Roman Jakobson, que huyó de los comunistas en Leningrado y se trasladó a Praga, donde, en 1933, en un ensayo titulado «¿Qué es la poesía?», argumentó que el signo verbal en la literatura es siempre ambiguo: es y no es idéntico al objeto que designa. Y esto no supone ningún problema, escribió Jakobson. En realidad, se trata del hecho que permite al signo ser preciso, pues

Junto a la conciencia inmediata de la identidad entre signo y objeto (*A es A1*), es necesaria la conciencia inmediata de la inadecuación de esta identidad (*A no es A1*). La razón por la que esta antinomia es esencial es que sin contradicción no hay movilidad de conceptos ni de signos, y la relación entre concepto y signo se vuelve entonces automática. La actividad se detiene, y la conciencia de la realidad se extingue. ⁹

Y si bien el contexto de todo esto es que Jakobson quería estar seguro de que la revolución literaria pudiera seguir adelante, en contra de la opinión de los revolucionarios comunistas de Leningrado y Moscú, que querían que este tipo de actividad literaria terminara (un pensamiento lógico, el de Jakobson, que me hace pensar en las obras de teatro

del absurdo y los ensayos racionales de Václav Havel en Praga, treinta o cuarenta años después; y también en un ensayo que Milan Kundera escribió en París para defender a Havel en 1979, cuando éste fue enviado a prisión por el régimen pro soviético, en el cual Kundera escribió que la empresa de Havel, tanto en su obra como en su vida, era simplemente conseguir que las palabras significaran lo que decían); si bien éste era el contexto, decía, no creo que la energía revolucionaria que propone aquí Jakobson se agote en la política. De hecho, estaba argumentando que es precisamente esta separación entre signo y realidad lo que lo convierte en un modo tan efectivo para describir esta realidad. Y esto es verdaderamente explosivo.

Ejercicios

1

Pero necesito un héroe. Y ya tengo uno: su nombre es Raymond Queneau.

2

Raymond Queneau publicó su *Exercices de style* en París en 1947. Por aquel entonces, Queneau era novelista. Pronto, escribiría su obra de ficción más famosa, *Zazie dans le métro*. Pero Queneau también era poeta, matemático y editor en Gallimard. Más adelante, junto a Georges Perec e Italo Calvino, entre otros, se convertiría en miembro del grupo literario OuLiPo: el Ouvroir de Littérature Potentielle. Pero en 1947 lo que le hizo repentinamente famoso fue este libro: *Exercices de style*. Y al principio, supongo, al lector desprevenido le puede parecer una recopilación de pequeños relatos. El primero, titulado «Notación», dice así:

En el S, en hora punta. Un tipo de unos veintiséis años, sombrero de fieltro con cordón en lugar de cinta, cuello demasiado largo, como si alguien hubiera tirado de él. La gente desciende. El tipo en cuestión se enfada con el que

va a su lado. Le reprocha que lo empuje cada vez que pasa alguien. Tono lloriqueante que pretende pasar por duro. Al ver un sitio libre, se precipita hacia él.

Dos horas más tarde, lo vuelvo a ver en la plaza de Roma, delante de la estación de Saint-Lazare. Está con un amigo que le dice: «Deberías hacerte poner un botón más en el abrigo.» Le indica dónde (en el escote) y por qué.¹⁰

El siguiente relato, sin embargo, muestra por qué definitivamente esto no es un libro de relatos. Su título es «Por partida doble».

Hacia la mitad de la jornada y a mediodía, me encontré y subí a la plataforma y terraza trasera de un autobús y vehículo de transporte común abarrotado y casi completo de la línea S que va de la Contrescarpe a Champerret...¹¹

Y así sucesivamente, querido lector boquiabierto...

¡Qué locura! El libro de Queneau repetía la misma historia noventa y nueve veces, cada vez en un estilo y de un modo distintos. Estos cambios podían ser retóricos («Líto-tes»), genéricos («Publicidad editorial»), gramaticales («Im-perfecto»), métricos («Alejandrinos»), o simplemente un cambio de humor («Ampuloso», «Torpe»). Era un libro de efectos lingüísticos.

3

Y la razón por la que Queneau es mi héroe es que, si bien puede parecer que con estos ejercicios está demostrando la pura arbitrariedad de los signos lingüísticos –su total frivolidad–, en realidad yo creo que con este experimento demuestra otra cosa: que el mismo relato es distinto según las palabras de las que se componga. Hasta la menor de las reescrituras crea una nueva proyección de lo real.

Caricaturas

1

Y quizá hay un modo más estrafalario de exponer esto. Una frase es como un boceto, o una caricatura.

2

Tras el gran éxito de su novela vuelta del revés, *Tristram Shandy*, cuyos primeros volúmenes fueron publicados en 1759, el novelista inglés Laurence Sterne le pidió al pintor William Hogarth que hiciera dos frontispicios para la novela que ilustraran dos de sus escenas. En parte, Sterne lo hizo porque le impresionaba el hecho de que Hogarth fuera una celebridad. A Sterne le gustaba la fama. Pero también había una razón menos obvia: tanto Hogarth como Sterne compartían una estética vanguardista. Creían en el arte como velocidad; opinaban que el mundo podía mejorarse rápidamente y con precisión mediante signos. Y es que, a pesar de que los cuadros y los grabados de Hogarth están repletos de detalles urbanos, el inglés también era famoso por su economía: sí, era famoso por sus caricaturas. Con tres líneas podía conseguir el mismo resultado que con trescientas. Así, escribió Sterne:

Imagínense ustedes la pequeña figura, rechoncha y poco elegante de un doctor Slop de un metro veinte de estatura y con una anchura de espaldas y una barriga sesquipedal dignas de un sargento de la guardia montada.

Así era la figura del doctor Slop, quien, como sabrán ustedes si han leído el análisis de la belleza de Hogarth –y si no lo han hecho se lo recomiendo–, sin duda podría caricaturizarse y representarse mentalmente igual de bien en tres trazos que en trescientos.¹²

Al igual que a Hogarth, a Sterne le fastidiaba la idea de que una representación tuviera que ser descriptivamente exhaustiva. Lo que le interesaba era la verdad de los atajos. Y hay un homenaje a Hogarth en el hecho de que comparara al doctor Slop con un «sargento». Según un biógrafo contemporáneo, a Hogarth le gustaba que los rasgos nece-