

El arte de la novela: Una perspectiva antropológica

POR
JOAN F. MIRA

Parece que, año tras año, en estas jornadas del Castillo de Sigüenza, se va cumpliendo el proyecto de hablar de antropología —o, con frecuencia, *desde* la antropología—, en los límites mismos de la disciplina. Al menos tal como estos límites suelen aceptarse sin salir de la perspectiva académica habitual. Porque, bien mirado, ¿dónde están los límites de la antropología? O dicho de otro modo, ¿cuál es aquella parte o dimensión de lo que podríamos llamar «producción humana», que *no* pueda interesar al antropólogo? Nadie se extraña, porque ya forma parte de una tradición académica y bibliográfica, de que se hable de «antropología y religión», por ejemplo. Nadie ha de considerar tampoco como tema marginal que se hable, como en estos días, de «antropología y arte». Como podría, en otras ocasiones, hablarse de antropología y política —de la actual, no de la «primitiva»— o de antropología y ciencia.

En el tema que me ha correspondido, sin embargo, no puedo alegar novedad, ni pensar que el interés de la cuestión sea cosa original y reciente. Más bien al contrario: el interés de los antropólogos por la narrativa, y por la narrativa en todas sus formas y manifestaciones, forma parte del campo de intereses más bien clásico de la disciplina. A cualquiera podrían venirle a la memoria innumerables monografías, o investigaciones y trabajos de envergadura más que monográfica, donde la presencia de la narrativa es algo que aparece en cada capítulo, cuando no en cada página. Entiendo por narrativa, por supuesto, todo aquello que sea el resultado de narrar, de *contar* un suceso, un fragmento de vida, una historia, una fábula o un mito, sea creación individual o colectiva, inventada o recibida, oral o escrita. Poca antropología se hubiera hecho sin el arte «nativo» de narrar, y sin el «arte antropológico» de escuchar.

Por supuesto que la «narrativa» que tradicionalmente le ha interesado al antropólogo —aquella que, por formación y método, sabe aprovechar, interpretar y descifrar— es la «narrativa tradicional», por llamarla de alguna

manera. Es decir, aquella que se supone que es lo contrario —en origen, técnica y formas— de la narrativa que encontramos en los catálogos de cualquier editorial. La que no es «literatura» en el sentido habitual de la palabra. Se supone, también, que si al antropólogo le interesa, y mucho, esta «narrativa tradicional» nativa, oral, indígena (es decir «nacida *allí*), es por lo que tiene de documento, de expresión, de forma y de construcción. Vayamos por partes:

Lo primero que, quizá, busca o encuentra el antropólogo en la narración que recibe, es el *documento*: alguien le cuenta un trozo de su vida o de sus antepasados, algo que hizo o algo que le pasó, o una historia de un héroe o de un dios, o simplemente le cuenta un cuento. El antropólogo graba o anota, y la narración queda convertida en material, en materia prima sobre la cual habrá que trabajar después. Convertida en información sobre el presente y el pasado, la economía o la familia, la religión o la visión del mundo. Y una buena parte del trabajo de campo es precisamente recoger narraciones. Es tan obvio que no vale la pena ser más explícitos.

Lo segundo que puede buscar el investigador, y que no es tan difícil de encontrar, es el valor *expresivo* de la narración misma: no tanto ya los hechos narrados, las cosas, historias o fábulas, sino lo que la misma narración lleva necesariamente implícito, y con frecuencia directamente explícito: la ideología y el *ethos* que subyace en toda historia contada. No hay historia divina o humana en la cual no se halle presente, en la superficie o inmediatamente debajo, una «teoría» sobre los dioses y los hombres, sobre sus asambleas y coloquios, sobre sus relaciones propias, y las relaciones entre unos y otros, cosa que ya era, según Sócrates en el Ión, el tema de todas las historias de Homero. Una teoría y un juicio: lo que las cosas son y lo que deben, o deberían, ser. Y sobre lo que pasa cuando no son lo que deberían ser. No en vano toda fábula clásica acababa con el tópico «*o mythos deloi...*»: la fábula muestra, y demuestra, que...

Lo tercero que el antropólogo puede buscar, pero pocas veces busca, es la percepción de la *forma* misma del documento narrativo, su dimensión estética, en definitiva. La afirmación de que toda narrativa está hecha de palabras es tan explícitamente tautológica, que el «arte de la palabra» puede quedar, y casi siempre queda, relegado y olvidado como objeto merecedor de atención en tanto que tal *arte*. Habitualmente, en el trabajo del antropólogo, la imagen poética, más que como tal, es vista como portadora de un sentido. Y se busca lo que hay «debajo» de la metáfora o de la metonimia, debajo de la forma. Interesa, por supuesto, la dimensión «retórica» de la narración, pero en general sólo en tanto que retórica significa uso de recursos para la expresión. No, generalmente, buscando el resultado formal del uso de tales recursos. La atención a la estética no suele formar parte, por desgracia, del bagaje habitual del profesional de nuestra disciplina.

La cuarta cosa que el investigador puede encontrar, si la busca, es la *estructura* misma de la narración. No es fácil de encontrar, por otra parte:

el «material narrativo» (los personajes, las partes de la historia, los elementos de la acción, los diálogos y las situaciones...) no se presenta nunca de una manera casual ni arbitraria. Se presenta con una determinada organización interna, distribuido en un orden que no depende del momento o del azar: con sus temas principales y secundarios, con sus ritmos y contrapuntos, con sus tensiones y distensiones (con frecuencia, bajo el modelo clásico de «presentación, nudo y desenlace»), son su intriga y su sorpresa. Con una construcción que responde a un proyecto implícito, consciente o, las más de las veces, no consciente. Olvidar esta dimensión subyacente, es como escuchar música como si fuera una simple sucesión de sonidos más o menos agradables.

Si me he entretenido un poco en recordar el interés de la antropología por la «narrativa tradicional», y en recordar también hacia dónde y en qué sentidos y dimensiones puede dirigirse este interés, ha sido para venir a parar a lo que ahora más me importa: que ese mismo interés, y en esos mismos sentidos y dimensiones, puede el antropólogo dirigirlo hacia la narrativa «no tradicional». Que, con un poco de habilidad y algunas precauciones, puede sacar tanto provecho —para sus objetivos y los de su disciplina— de la lectura de Cervantes, Joyce o García Márquez (...o de Simenon o de Vázquez Montalbán), como de las historias que escuchó de labios de un «nativo» bajo un árbol o de una viejecita campesina al lado de la chimenea. Por la simple y poderosa razón de que toda narrativa, incluyendo la más elaborada y «literaria» de las novelas contemporáneas, es rigurosamente indígena y nativa. Nadie, y quizá menos que nadie el novelista en su novela, puede escapar de esta condición.

Así, inevitablemente, todo autor «literario», todo novelista moderno o contemporáneo, produce algo que no es estrictamente y únicamente *suyo*: produce, aunque no se lo proponga y aunque lo quiera evitar, un *documento*: un texto que es producto y reflejo de su tiempo y lugar, de su tradición cultural y de su propia sociedad. La antropología se supone que ha de tener como último y más profundo «tema» el buceo en lo que significa ser «humano», la condición humana en su contexto y ámbito social, que quiere decir cultural. Pues bien, no hay nada, quizá, que la acompañe más de cerca y mejor que la novela en este viaje. Como dice Milan Kundera, en uno de sus textos reunidos en *L'art du roman*: «A su manera y de acuerdo con una lógica propia, la novela ha puesto al descubierto, uno por uno, los diferentes aspectos de la existencia: con los contemporáneos de Cervantes, se interrogaba sobre qué es la aventura; con Samuel Richardson, comienza a examinar “qué pasa en el interior”, a revelar la vida oculta de los sentimientos; con Balzac, descubre el arraigo del hombre en la historia; con Flaubert, explora la *tierra* hasta entonces *incógnita* de la cotidianidad; con Tolstoi, se interesa por la intervención de lo irracional en las decisiones y comportamientos humanos. Sondea el tiempo: el inaprehensible momento pasado con Marcel Proust; el inaprehensible momento presente con James Joyce. Examina, con

Thomas Mann, el papel de los mitos que, procedentes de épocas más remotas, teledirigen nuestros pasos. Etcétera, etcétera».

Bien, no creo que esta relación fuera un mal programa de fondo para el trabajo de un antropólogo. Y estoy seguro que el uso de un buen puñado de novelas, como material para este trabajo, podría ser bien rentable. Dicho de otro modo: resulta ser que una buena parte de los «temas» del antropólogo son también los temas del novelista. Temas repetidos, permanentes, tratados una y otra vez, aquí y allá, desde la experiencia y la competencia como «informante privilegiado» que cada narrador posee en tanto que «observador participante» excepcional. Por referirnos a algunos de los temas más habituales de la antropología, presentes igualmente en la narrativa, en un repaso al azar de un corto número de novelas, podríamos encontrar sin dificultad la expresión de: estructuras familiares, sus funciones, disfunciones, armonías y conflictos; las tensiones y resultados del proceso de enculturación (hay todo un género o tradición del *Bildungsroman*, la «novela de formación», de infancia y juventud); la interacción de todo género de grupos sociales, sean formales o informales, de vecindad, de trabajo, de intereses económicos o políticos, ...y el juego y las tensiones de los individuos con y en estos grupos; la presencia de las ideologías y de los ideales, las cosmovisiones y los modelos, ...y su proximidad o su distancia de la «vida real»; los códigos legales y morales, y su imposición, su violación, y los efectos de una cosa y de la otra; el juego y la doble cara de lo racional y lo irracional, lo visible y lo invisible, lo explicable y lo inexplicable, lo explícito y lo ambiguo (lean simplemente Simenon, por no ir más lejos); sin contar la presencia constante de aquellos elementos de «cuotidianidad» que un antropólogo tardaría meses en recoger en sus cuadernos de campo; y sin contar la aparición, igualmente constante, de mitos y ritos de todo orden, de alegorías, símbolos, imágenes... De todo aquello, en definitiva, que le sirve al novelista para satisfacer sus dos pasiones: la *pasión de conocer* y la *pasión de explicar*.

Porque, volviendo al texto tan revelador de Kundera, «descubrir aquello que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de la novela». Y también: «La novela que no descubre una porción hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. La novela no ha de tener otra moral que la del conocimiento». Y la de la «explicación» y exposición de ese conocimiento, añadiría yo. Y bien: ¿es éso tan diferente de la pasión del científico, y más aún de la pasión de quien practica la llamada «ciencia del hombre»? ¿Tiene algún interés y algún sentido el trabajo del antropólogo, si no es descubrir —y explicar y exponer— alguna «porción hasta entonces desconocida de la existencia» humana? No importa cuál sea esta «porción» de la experiencia, desde la recolección de alimentos hasta la música y la mística, es igual. En realidad, también es lo mismo en la novela: los diálogos de Sancho Panza y los venteros no son menos «experiencia humana» que las angustias teológicas de un personaje dostoyewskiano.

Si el antropólogo, pues, se propusiera utilizar la novela como «documento»

—como acopio de materiales—, y al novelista como informante involuntario, ha de tener en cuenta que se encuentra con algo y con alguien —la obra y el autor— que participa de su misma pasión por conocer y explicar. Lo cual quiere decir, entre otras cosas, que en la obra narrativa hay también un *método* de trabajo, paralelo, y en ocasiones análogo (sólo *análogo*, por supuesto) al método del investigador. No creo que sea extremado afirmar que *toda buena novela es una investigación*. En el sentido de que es el resultado de una observación, reflexión y análisis sometidos al rigor de un método, un sistema y una organización. El novelista, por ejemplo, también trabaja con «hipótesis», y con algo equivalente a las «variables». Por expresarlo en términos bien llanos: el narrador, casi sistemáticamente, no para de preguntarse «qué pasa —o qué pasaría— si...». Y esta pregunta no va referida tan sólo a la secuencia narrativa, a la acción como tal, sino sobre todo a la lógica interna de la misma narración/investigación: la respuesta a esta pregunta, el resultado de la formulación constante de grandes o pequeñas hipótesis, ha de guardar una coherencia interna. Hipótesis: pongamos a N., un personaje, en tal situación, enfrentado con X., sometido a tal circunstancia o a tales tensiones, etc., ...y veamos qué pasa. La cuestión es que pueden pasar *diferentes* cosas, pero no *cualquier* cosa. Y que lo que pase ha de tener una función en el esquema narrativo general, aportar la respuesta, o un fragmento de respuesta, a la/las hipótesis de base, encajar de modo coherente en la organización general, ocupar el lugar que le toca, y no otro, en la estructura global. Por supuesto que el novelista es libre para elegir (también lo es en cierto modo el antropólogo), y sobre todo libre para inventar. Pero no puede inventar y elegir lo que sea y como sea, bajo pena de catástrofe literaria, tan penosa como su equivalente científica. Y tan abundante, por cierto, y en general por razones parecidas.

Hipótesis inicial/es, selección de temas básicos, observación y acopio de materiales, interpretación, ordenación, presentación y exposición, etc., son pasos de un método de investigación, ...y para el ejercicio del arte de la novela. Algo de este método y de estos pasos es lo que yo he seguido en la composición de mi última novela, *Els treballs perduts*, cuya «explicación» me ha sido aquí expresamente solicitada. El «qué pasa si...» o interrogación inicial, era la siguiente: ¿qué pasa si se toma el mito de Hércules, y un personaje que lo encarne y que acometa los clásicos trabajos, y se le coloca en un contexto contemporáneo y urbano? El mito de Hércules y sus trabajos, en su interpretación más profunda, no tiene nada que ver con una especie de Rambo musculoso con la porra de olivo en lugar de metralleta: es una de las versiones del héroe ordenador del mundo, de aquel que neutraliza lo incontrolable, lo negativo y destructivo, que contribuye decisivamente a hacer el mundo habitable para los humanos, a pasar del desorden al orden, del *caos* poblado de monstruos al *cosmos* civil y seguro. Y es también un mito de purificación de un crimen a través de la aceptación de la «penitencia» y esfuerzo de los trabajos. Purificación que tiene su consumación en el fuego,

y el acceso del héroe a la eterna juventud. Con la mujer como presencia constante, y con una mujer que es premio y compañera en el desenlace final en el Olimpo. Ahora bien, ¿qué clase de Hércules puede proponerse una tarea semejante en este mundo urbano, fijado, construido, ordenado y controlado hasta el exceso? Un Hércules loco, evidentemente: loco a la manera del Quijote, que sale a «desfacer entuertos» sin saber que está de antemano condenado al fracaso, a que sus trabajos sean «trabajos perdidos». Entre el Hércules del mito clásico y el «Hércules» de mi novela podría, pues, establecerse la misma relación que entre un «verdadero» caballero andante y el triste Don Quijote.

El anti-Hércules, el Hércules-Quijote, soñador, loco, débil y condenado a fracasar, es ya el único Hércules posible. Esta es la «hipótesis» inicial de trabajo. A partir de aquí, había que acotar un terreno, delimitar el campo: para «mi héroe» tan poco heroico, el mundo al que ha de enfrentarse no será todo el orbe conocido, como en el mito clásico, ni las extensas llanuras del caballero andante: será la ciudad, una ciudad concreta, Valencia. Y mejor aún: el estricto perímetro de la ciudad antigua, delimitada por el espacio que encerraban las murrallas medievales. No hay más mundo que este mundo inmediato, antiguo/moderno, lleno de una densa historia que se descompone casi por momentos —una ciudad que se autodestruye, y cuyas viejas casas y palacios se derriban o se derrumban cada día. Y que el héroe quisiera ver conservada, restaurada y ordenada otra vez: una «fantasía», por supuesto, irrealizable. Sólo concebible, además, por alguien que —como Don Quijote— se haya pasado la mitad de su vida lejos del mundo real, encerrado en el mundo de los libros: «mi» Hércules, antes de lanzarse al mundo que desconoce, había sido bibliotecario y erudito de profesión. Y su ideal de orden supremo, es una biblioteca. Sus doce días de aventuras, sus doce «trabajos», su peregrinación, habrán de servirle, en último término, para descubrir que hay otra realidad más real, y otra verdad más efectiva y poderosa, que la que se esconde en los libros. No quisiera hacerme prolijo en esta exposición de «motivos» —o de temas motores— de mi propia novela.

Sí que quiero, sin embargo, resaltar algo a que antes he aludido de pasada: la idea de la narración como «fábula», como *mythos*, como *tale*, *fabliau*, o su equivalente, es decir como una «historia ejemplar» en la cual, a través de los personajes y sus aventuras, se quiere explicar algo, mostrar algo. La *morale de cette histoire* es que «mi» Hércules/anti-Hércules, descubriendo el mundo se descubre por fin a sí mismo, perdiéndose en el caos acaba encontrándose, fracasando en sus trabajos puede por fin reposar: después de su choque con el mundo, el mundo seguirá igual, pero él no: él es el reformado y transformado. Y las frutas de oro estaban, finalmente, en su propio jardín: un perdido patio trasero de un viejo palacio medio abandonado en el centro de la ciudad antigua.

Y todo esto, que es pura invención, puro artificio y pura construcción, pura literatura, ¿qué tiene que ver con la antropología? Tiene que ver muchas

cosas. Por ejemplo, que es una investigación sobre una manera posible/imposible de vivir en sociedad; que ha sido un trabajo realizado con métodos y pasos, a los que ya me he referido, no tan distantes de los que sigue en su trabajo el antropólogo; que he pretendido desvelar o iluminar, con la luz de mi linterna y desde mi perspectiva, un rincón más de la infinita experiencia humana. Y todo el resto es literatura: juego, arbitrariedad, creación de lenguaje, creación de realidad en papel impreso, invención, recreación alterada y cruzada de mi propia experiencia, transposiciones de lugar, de espacio, de acciones y de objetos-símbolo, rituales de substitución y de inversión, ...lo que haga falta, los recursos del arte de que el autor es libre de servirse. Pero, en fin, todo esto que el novelista usa como recursos del arte, y produce con mayor o menor fortuna como resultado y obra, todo esto que el narrador *pone* con su trabajo, ¿no es algo que el antropólogo tantas veces *busca* con el suyo?

