

Notas sobre el arte de la novela

De parásitos, mutaciones y plagas

Jorge Volpi

La ficción —afirma Jorge Volpi— se puede alimentar de una infinita variedad de ideas y, como si se tratara de seres vivos, infectar la mente del lector. Así, éste, contagiado, ayudará a la reproducción de la novela y a mantenerla con vida. Mutaciones, Lecturas infecciosas y Control de plagas son algunos de los títulos de las notas que conforman este disfrutable texto.

La lucha por la existencia es inevitable debido a la rapidez con que todos los seres orgánicos tienden a multiplicarse.

Darwin

1. EL ORIGEN DE LAS NOVELAS

En 1859, Charles Darwin publicó uno de los libros más influyentes y controvertidos de los últimos siglos: *El origen de las especies*. Al lado de las intuiciones de Newton y Einstein, las teorías del naturalista inglés han modificado para siempre nuestra percepción del mundo. Según el filósofo Daniel Dennett, la evolución darwiniana es una “idea peligrosa” que corroe todo lo que toca, como si fuera un ácido universal: se trata de la única herramien-

ta inventada por el ser humano capaz de ofrecer una explicación racional de toda clase de fenómenos, biológicos, políticos, sociales o culturales, incluyendo nuestra presencia sobre la Tierra, sin necesidad de recurrir a un creador o a la fe. En pocas palabras, la evolución demuestra que lo complejo surge *naturalmente* de lo simple, que el caos engendra orden y este orden, con el paso del tiempo, da lugar a *proyectos* en apariencia tan imposibles como la vida o la conciencia.

Aunque las teorías de Darwin han sido extrapoladas a numerosos campos del conocimiento —a veces por medio de groseras simplificaciones—, su vinculación con la literatura, y en especial con la novela, apenas ha sido desarrollada. Dejando a un lado la lingüística y la narratología, ha sido gracias al zoólogo británico

Richard Dawkins que la teoría de la evolución se ha incrustado de plano en el mundo de la cultura. En su célebre *El gen egoísta* (1976), Dawkins sugiere un paralelo entre el comportamiento de los genes y el de las ideas, a las cuales él denomina *memes*. Al igual que los primeros, las ideas también buscan permanecer y reproducirse, sometidas siempre a las leyes de la selección natural: mientras algunas logran adaptarse y sobrevivir durante milenios, otras terminan por extinguirse sin remedio.

Dennett ha reformulado la teoría darwiniana de la siguiente manera: “Dadme orden y tiempo y os entregaré un proyecto”. Esta definición se ajusta a la perfección al arte y en particular a la novela. La mente del novelista trabaja como la Naturaleza: poco a poco ordena las distintas ideas que se le van ocurriendo hasta construir una *obra*. Como cualquier fruto de la imaginación humana, la novela también es un producto de la evolución: un avance tecnológico que ha acentuado el desarrollo de nuestra especie y que, gracias a su enorme

capacidad de adaptación, se ha convertido en uno de los elementos esenciales de nuestra cultura.

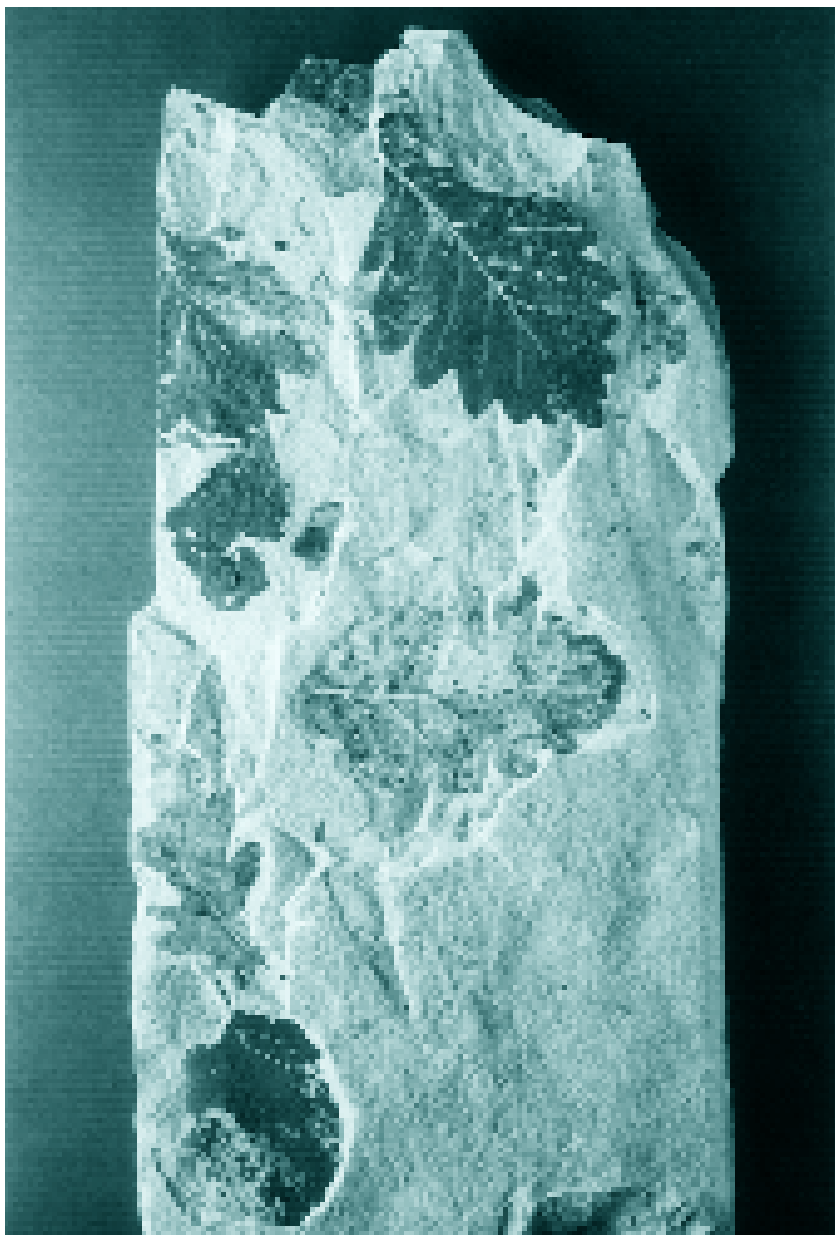
2. GENEALOGÍA DE LA FICCIÓN

¿Qué diablos es una novela? Al igual que sus hermanos de sangre, como el relato, el cuento, el teatro o el cine, la novela es una *especie* particular de la ficción. Por ello, antes de enumerar sus características —de someterla a nuestra tabla de disección— vale la pena ocuparse del *phylum* literario en el que se encuentra inscrita. ¿Qué es, entonces, la ficción? Intentemos una respuesta instintiva: *lo contrario de la realidad*. Pero precisemos: como escribió el novelista argentino Juan José Saer, si bien la verdad es lo contrario de la mentira, la ficción *no es* lo contrario de la verdad. Por más que esté construida como una mentira intencional, la ficción no busca perseverar en el engaño, sino construir una verdad distinta, autónoma y coherente con sus propias reglas. De allí que, con su afán pragmático de siempre, los anglosajones prefieran decir que lo contrario de la ficción es, simplemente, la *no ficción*.

Obviando las disputas epistemológicas que constituyen el núcleo de la filosofía occidental, puede decirse que una narración es ficticia cuando su vínculo con el pasado es muy difícil —mas no imposible— de establecer. La frontera entre ficción y realidad no es unívoca, sino tenue y permeable: depende de la creencia, no de los hechos. La ficción aparece cuando un autor o un lector así lo decide; un texto puede ser considerado como no ficción por quien lo escribe y como ficción por quien lo lee, y viceversa. Uno puede leer a Freud o a Marx como si fueran novelistas.

Parodiando a Nietzsche, imaginemos una genealogía de la novela. Sin duda, los relatos de las tribus primitivas siempre estuvieron plagados de mentiras —de deformaciones y falsedades— pero para los oyentes se trataba de verdades cuyo vínculo con lo real era evidente. De pronto, alguno de aquellos primitivos contadores de historias debió darse cuenta de que podía fantasear sin que ello disminuyese la atención de sus oyentes. Estableció así un contrato tácito con su público: podía contar historias falsas siempre y cuando *pareciesen* verdaderas. Los seres humanos descubrieron así una forma de transmitir sus conocimientos con un éxito evolutivo que sólo puede parangonarse con el de sus creadores. A diferencia de los relatos verídicos, la ficción no estaba sujeta a límites rigurosos y podía alimentarse de una infinita variedad de ideas.

Como la criatura del doctor Frankenstein, a partir de entonces la ficción adquirió vida propia, transformándose en un organismo capaz de reproducirse a una velocidad inusitada; al cabo de un tiempo tuvo la fuer-



Hojas de encina y de aliso, cuaternario

za suficiente para apoderarse de las mentes de sus creadores. Su capacidad de adaptación fue tan sólida —su *fitness* tan elevada, para usar otro término darwiniano— que desde entonces ha logrado sobrevivir a un sinfín de peripecias e incluso a descarados intentos de exterminio, como el tramado por Platón en su *República*. Acaso algunos animales sean capaces de mentir, pero sólo el *homo sapiens* puede tramar mentiras *verosímiles* y luego disfrutar, aprender e incluso sufrir gracias a ellas.

3. NOVELAS Y PARÁSITOS

La novela es una de las mutaciones de la ficción. Al igual que las demás especies pertenecientes a este *phylum*, como el cuento y el relato, la poesía épica, las películas, los programas radiofónicos y televisivos y, a últimas fechas, alguno productos multimedia, toda novela debe contener: *a)* una historia y *b)* uno o más personajes; pero además, debe: *c)* transmitirse por escrito y *d)* ser más o menos extensa.

En términos evolutivos, una novela es un conjunto de ideas —de *memes*— capaz de transmitirse de una mente a otra por medio de la lectura. Una novela no es, por tanto, un libro ni los caracteres escritos sobre el papel, ni tampoco los meros significados de esos signos; una novela sólo se completa cuando sus ideas infectan la mente del lector. En otro sentido, las novelas son *algoritmos* —procesos que llevan ciegamente de un origen a un resultado—, una variedad de “máquinas ciegas” que, gracias a la lectura, se tornan capaces de “hacer cosas por sí mismas”.

En resumen, las novelas se asemejan a los parásitos: al igual que éstos, persiguen un sólo objetivo, introducirse en el mayor número posible de mentes, provocando numerosos trastornos —que van del simple malestar a la enfermedad crónica—, a fin de poder multiplicarse una y otra vez gracias a los pensamientos, las palabras, las opiniones o los escritos producidos por sus víctimas. La relación entre un lector y una novela se parece a la que surge entre dos *simbiontes* esos organismos que extraen beneficios de explotarse mutuamente. De hecho, no sería difícil medir la eficacia de una novela —su *fitness*—: mientras algunas novelas logran incrustarse en la mente de numerosos lectores, reproduciéndose sin fin, otras se comportan como parásitos inoocuos que mueren a las pocas horas de haber infecta-



Picnogónido, Devónico inferior

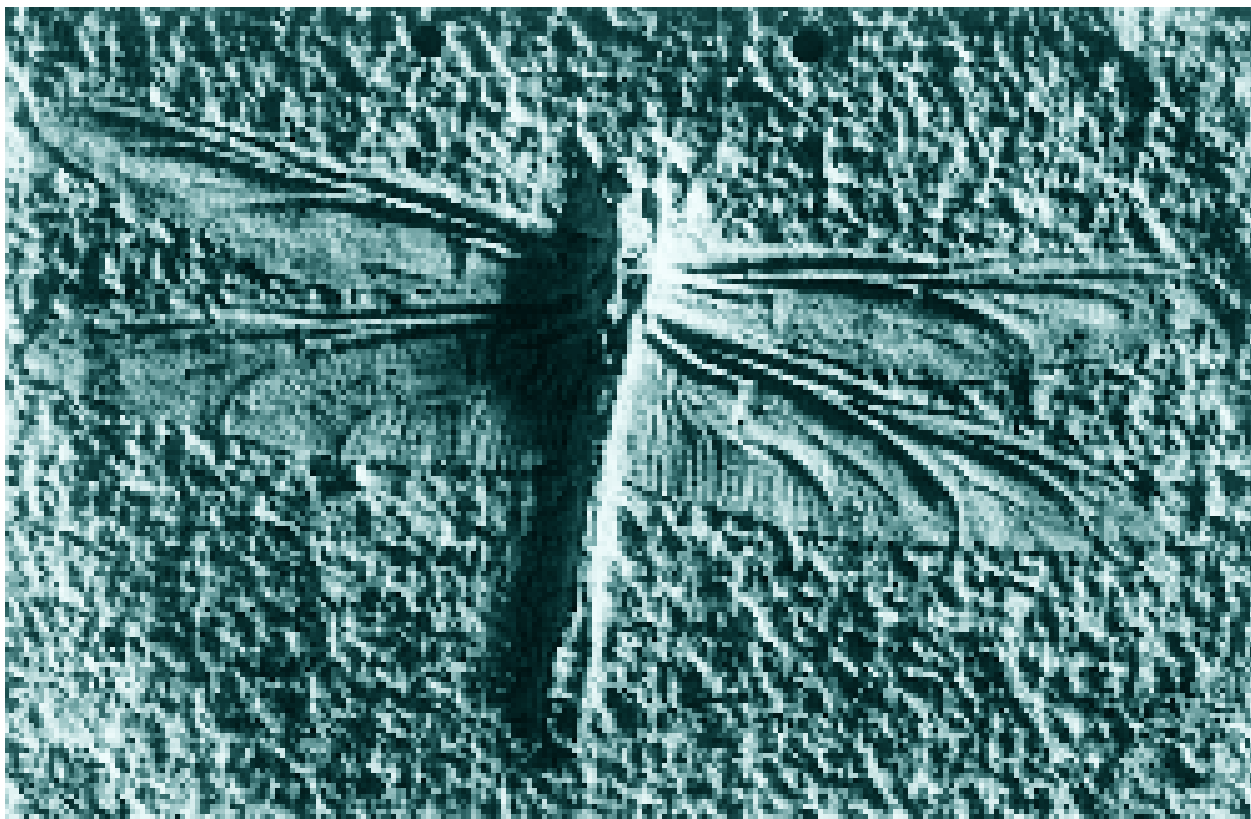
do a sus anfitriones, como todas esas novelas *light* que sólo sirven para *entretener* y luego se olvidan sin remedio.

4. LA VIDA SEXUAL DE LAS NOVELAS

Como es obvio, las novelas no surgen por generación espontánea. Aunque en teoría todas las novelas podrían ser escritas por un simio eterno que teclase una máquina de escribir, la posibilidad de que una novela surja por azar es muy cercana al cero. Por ello, cuando alguien decide escribir una novela, no tiene más remedio que acudir a su “biblioteca personal”, rastreando las ideas que surgen precipitadamente de su mente y que conforman su propia historia. Siempre existen una o dos ideas motrices que *animan* a alguien a escribir: son los *memes* que han alcanzado un índice de supervivencia mayor que el de sus competidores hasta convertirse en las “obsesiones del escritor”.

Una vez que estas ideas originarias se han apoderado de su voluntad, el autor se convierte en su esclavo y entonces se ve obligado a ayudarlas a multiplicarse por medio de asociaciones de todo tipo; al cabo, cientos de ideas secundarias, terciarias o cuaternarias dan origen a una especie de colonia de parásitos incrustada en la mente del autor. Cuando la invasión alcanza su punto crítico, éste se lanza a la escritura, planeando las

...una novela sólo se completa cuando sus ideas infectan la mente del lector.



Insecto, Jurásico superior

estrategias narrativas que le permitirán adaptarse a ese medio imaginario que él mismo construye. El novelista, como escribe Dennett en *La idea peligrosa de Darwin* (1995), construye su obra a través de “minúsculas transiciones mecánicas entre estados mentales”, generando y verificando, eliminando y corrigiendo, y volviendo a verificar de nuevo. Su cerebro se comporta como un programa heurístico que elige las mejores respuestas para cada desafío. Por fin, el autor considera que su novela está terminada cuando le parece que las decisiones tomadas en cada fase de su escritura fueron las mejores posibles.

5. GUERRAS NOVELÍSTICAS

¿Y cómo surgió la novela como especie? Al menos en Occidente se considera que el *Quijote*, cuya primera parte fue publicada por Cervantes en 1605, es la “primera novela moderna”. Desde luego, muchos libros anteriores podrían reivindicar esta condición, pero lo cierto es que, en la ecología de la novela, el *Quijote* ha logrado sobrevivir por encima de todas sus competidoras. Este ejemplo resume bastante bien la formidable lucha por la supervivencia que mantienen las novelas entre sí. Como hemos dicho antes, el objetivo de toda novela es que sus *memes* se transmitan al mayor número posible de personas: por ello constituye una falsedad y una inmodestia cuando un escritor sostiene que escribe novelas “para sí mismo”.

Cada novela se halla en una lucha permanente contra todas las demás. Al ser limitado el tiempo de lectura del que dispone una persona —o una sociedad—, la batalla no ofrece tregua. No obstante, todo indica, asimismo, que esta guerra es natural y saludable para nosotros: en contra de las predicciones de iconoclastas y pesimistas, la novela no se halla en vías de extinción; por el contrario, su enorme capacidad para adaptarse y replicarse demuestra que aún le queda una larga vida por delante.

6. LECTURAS INFECCIOSAS

Románticos y pragmáticos afirman que, como todo arte, la novela no sirve para nada. O bien piensan que se trata de obras emanadas del espíritu y por tanto superiores a las demás creaciones humanas, o bien las consideran meras diversiones para ociosos. Ambos criterios resultan erróneos: la novela no fue creada de modo gratuito y, en contra de la opinión general, *sí* sirve para algo. De hecho, sirve para muchas cosas. La novela es —insisto— un vehículo para la transmisión de ideas y emociones, reconvertidas en historias. Acaso a los críticos puristas les parezca una herejía reconocer que las novelas cumplen una función *práctica*, pero ello no disminuye su grandeza. Por el contrario, si las novelas nos parecen tan importantes es porque nos permiten pensar que observamos lo invisible, escuchamos lo inaudible, percibimos lo ignoto y comprendemos lo arcano.

Para enfrentarse a la realidad, la mente emplea dos estrategias básicas: la previsión y la retroacción. La previsión representa la capacidad de almacenar información sobre el pasado para predecir el futuro (y, de paso, comprender el universo y a nosotros mismos). Esto es justamente lo que hacen las novelas: son *modelos*, planes o mapas cuya función consiste en transmitir ideas que permiten entrever los motivos de los otros. Como cada uno de nosotros sabe que está solo y que no puede acceder de manera directa a la mente de los demás, las novelas nos permiten albergar la ilusión de que nos introducimos en sus pensamientos. La novela se convierte, así, en una fuente de información sobre la mente de otra persona; cuando entramos en ella —cuando la leemos— hacemos a un lado el mundo real y nos comportamos como si esa realidad inventada también nos perteneciera.

La segunda característica esencial de los sistemas complejos es la retroacción, es decir, la capacidad de reaccionar frente al medio, ensayando distintas respuestas a los desafíos que se presentan y corrigiendo poco a poco su comportamiento de acuerdo con los resultados obtenidos. La novela también es un instrumento ideal de retroacción: en vez de enfrentarse a situaciones reales potencialmente peligrosas, la novela arroja al lector a ambientes imaginarios en los cuales puede ensayar distintas respuestas sin demasiado riesgo. La novela es una forma de aprendizaje, no muy distinta de un simulador de vuelo o un videojuego. Al igual que la ciencia, la filosofía o las ciencias sociales, la novela es antes que nada una forma de conocimiento. El ser humano es el único animal que ha convertido sus obras —su cultura— en su principal garantía de supervivencia. Y la novela ocupa un lugar fundamental en este esquema: a diferencia de otras disciplinas, es el único instrumento que le permite indagar de modo directo en la mente de sus semejantes.

7. JUEGOS NOVELÍSTICOS

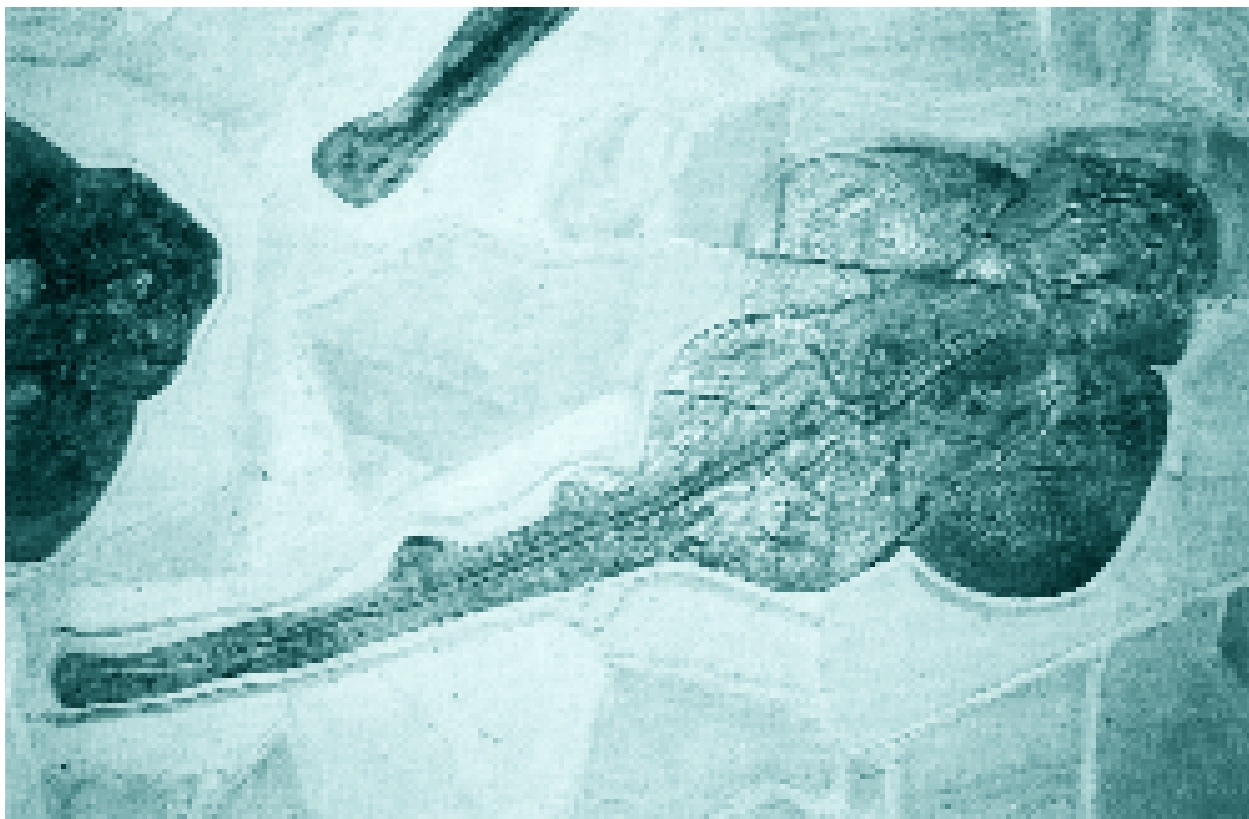
Para saber cómo funciona una novela podemos recurrir a un mecanismo análogo a la *ingeniería inversa*, es decir, el procedimiento que se sigue para averiguar, a partir de un objeto terminado, cómo se ha llegado a ese resultado preciso. Como se sabe, el objetivo de una novela no es decir la verdad, sino resultar *verosímil*. Ello quiere decir que la novela ha de ofrecer un modelo creíble, congruente consigo mismo, capaz de hacer que el lector acepte sus reglas y se acomode a ellas. Si la novela lo consigue, entonces el lector pacta con ella una especie de contrato —el llamado *pacto ficcional*— aceptando comportarse *como si* las historias descritas en la novela fuesen verdaderas.

La relación entre el autor y el lector de una novela es la que existe entre un cazador y su presa. A la hora de crear una novela, el autor se dedica a prever los posibles movimientos del lector, mientras que éste, por su parte, busca escapar en todo momento a las trampas que le tiende el novelista. En contra de lo que afirman numerosas teorías, la lectura de una novela no es un ejemplo de diálogo y de convivencia, sino una lucha a muerte. Tanto el autor como el lector persiguen su propio beneficio sin tomar en cuenta a la otra parte. Los novelistas *no* escriben por generosidad para sus lectores, sino para sí mismos, en tanto que a éstos les importa poco el destino del novelista, preocupados únicamente por obtener algún rendimiento de su lectura.

Leer una novela se parece bastante a ser uno de los personajes del escenario descrito por John von Neumann en su célebre “dilema del prisionero”. La estructura de este modelo es bien conocida: en una prisión hay dos sujetos detenidos (A y B) que no pueden comunicarse entre sí. Pueden producirse diversos resultados: a) Si



Reptil rincocéfalo, Jurásico superior



Batoideo, Jurásico superior

ambos se acusan mutuamente, los dos tendrán una pena de diez años de cárcel; *b*) si A acusa a B y B se queda callado, A sale libre y B tendrá cincuenta años de cárcel; *c*) si B acusa a A y A se queda callado, B saldrá libre y A tendrá cincuenta años de cárcel, y *d*) si los dos se quedan callados, tendrán cinco años de cárcel por no colaborar con la justicia.

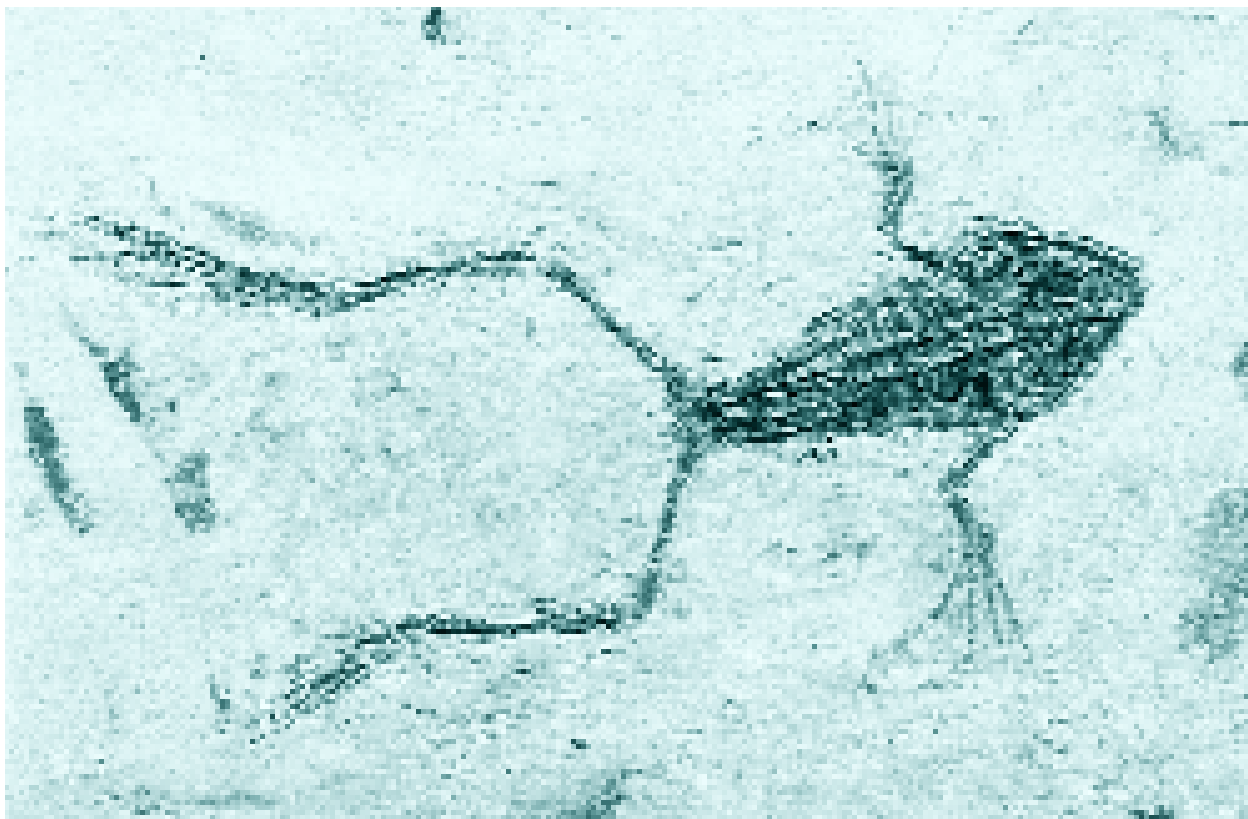
Analizando cuidadosamente las distintas posibilidades, es evidente que lo más conveniente para ambos sería “cooperar” entre sí (pasando cinco años en la cárcel), pero el egoísmo, la ambición y la desconfianza tienden a provocar la traición mutua (con diez años de cárcel), dado que ninguno se atreverá a cooperar por miedo a la traición del enemigo (pasando cincuenta años en la cárcel). Naturalmente, se tiende a la traición o, en términos biológicos, la cooperación no es un rasgo que se refuerce evolutivamente.

Al igual que los prisioneros del ejemplo, el autor y el lector de una novela se hallan separados por un muro (la novela misma) y no tienen posibilidad de comunicarse directamente entre sí. No obstante, a ambos les convendría *cooperar*: el autor construyendo una novela de modo que beneficie también al lector y el lector aceptando las reglas que le propone el autor siempre y cuando le resulten convincentes. Cuando el autor de plano no toma en cuenta al lector o cuando el lector decide abandonar la novela se produce el peor escenario posible, con la pérdida de beneficio para ambos (dinero y prestigio para el novelista, tiempo y dinero para el lector).

Los escenarios intermedios, bastante frecuentes, tampoco parecen muy halagüeños: si el novelista se limita a satisfacer al lector producirá una obra de escaso valor artístico, regida por los valores del mercado; lo mismo ocurre cuando el lector se deja engañar por cualquier novela (como ocurre con la mayor parte de los *best sellers*). El escenario ideal se produce, pues, cuando las condiciones entre el autor y el lector son de *relativo equilibrio* el autor se preocupa tanto de ser fiel a sí mismo como de satisfacer al lector, mientras que el lector se permite divagar en un mundo extraño que no lo satisface por completo.

Quien escribe una novela imagina de antemano el comportamiento futuro del lector. Por regla general, el novelista no intenta cooperar con éste, sino imponerle su voluntad. Aunque se diga lo contrario, en el fondo, los novelistas son profundamente *autoritarios*: su único objetivo es atrapar lectores y contaminarlos con sus historias. Su ambición no puede ser más *totalitaria* aplanean sus mundos en solitario, sin el concurso de sus posibles habitantes, y no hacen sino ofrecer textos que ya están finalizados en el momento en el que el lector los adquiere en una biblioteca o en una librería. Para el novelista, el lector no es un colaborador, sino un *enemigo*: es falso, por tanto, que el novelista sienta, siquiera remotamente, que el lector también es el “autor” de su novela, como establece la teoría contemporánea.

En otro sentido, leer una novela significa adentrarse en un ambiente hostil: el lector debe sortear los obstáculos que se le presentan, abriéndose camino en el abstruso



Rana, Oligoceno

texto fraguado por el novelista. Por fortuna, ningún texto está cerrado por completo y, en última instancia, puede resignarse a abandonarlo. Pero si se decide a permanecer en él, entonces su comportamiento comenzará a seguir las pautas darwinianas de adaptación propias de todos los organismos, ensayando, equivocándose y aprendiendo de sus errores. A lo largo del camino, el lector terminará *completando* las pautas que el novelista le ha dejado como pistas. Al leer una novela, contribuimos a su *reproducción*. O, más bien, permitimos que los *memes* de otro ser humano nos infecten, aunque al final tal vez seamos capaces de modificarlos gracias a la activación de nuestros propios anticuerpos, es decir, de nuestra propia imaginación. Leer no es distinto de ser fecundado.

8. LA LUCHA POR LA EXISTENCIA

Desde la publicación de la primera parte del *Quijote* en 1605, la novela ha atravesado un largo camino evolutivo. Confirmando las previsiones de la entomología, la aparición de la especie “novela moderna” sólo pudo ser vista *a posteriori* en su momento, la obra maestra de Cervantes no fue considerada tal, sino vista como un nuevo ejemplo —en este caso paródico— de novela de caballería. Por razones obvias, esta mutación decisiva para el arte de la novela no pudo ser distinguida por sus contemporáneos —y ni siquiera por su autor—, pues no poseían otros parámetros con los cuales compararla (del mismo

modo que el resto de los homínidos tampoco distinguió la sutil mutación que dio lugar al *homo sapiens*).

No obstante, a partir de ese momento comenzó a dibujarse una nueva rama en el árbol de la literatura —y de la cultura en general— capaz de multiplicarse y expandirse a lo largo de cinco siglos. Sin duda, uno de los motivos centrales del éxito de la novela moderna como especie se debe a su capacidad de adaptación, acoplándose a los gustos y obsesiones de cada época. A diferencia de otras especies como las novelas de caballería, las novelas bizantinas, las hagiografías o los poemas épicos, la novela moderna posee una *forma* capaz de contener casi cualquier tipo de *memes*. Se trata, pues, de un vehículo de supervivencia ideal.

A lo largo de este tiempo, algunas subespecies de la ficción han surgido y se han extinguido rápidamente, sin apenas dejar huella, como la novela realista socialista, la novela indigenista, la novela cristera o el *nouveau roman*, mientras que otras no han cesado de multiplicarse, en proporciones alarmantes, como la novela policíaca, la novela negra, la novela de ciencia-ficción, la novela sentimental, la novela histórica y, de modo particularmente virulento, el folletín. Tal vez podría decirse, incluso, que cuando una novela se inscribe en lo que se conoce como “de género”, en realidad se vale de una herramienta adaptativa de primer orden capaz de asegurarle una legión de ávidos consumidores.

Como ocurre con las especies animales, a veces la selección natural no hace que sobrevivan las especies más valiosas, sino las más aptas; por ello, a veces no-

...leer una novela significa adentrarse en un ambiente hostil: el lector debe sortear los obstáculos que se le presentan, abriéndose camino en el abstruso texto fraguado por el novelista.

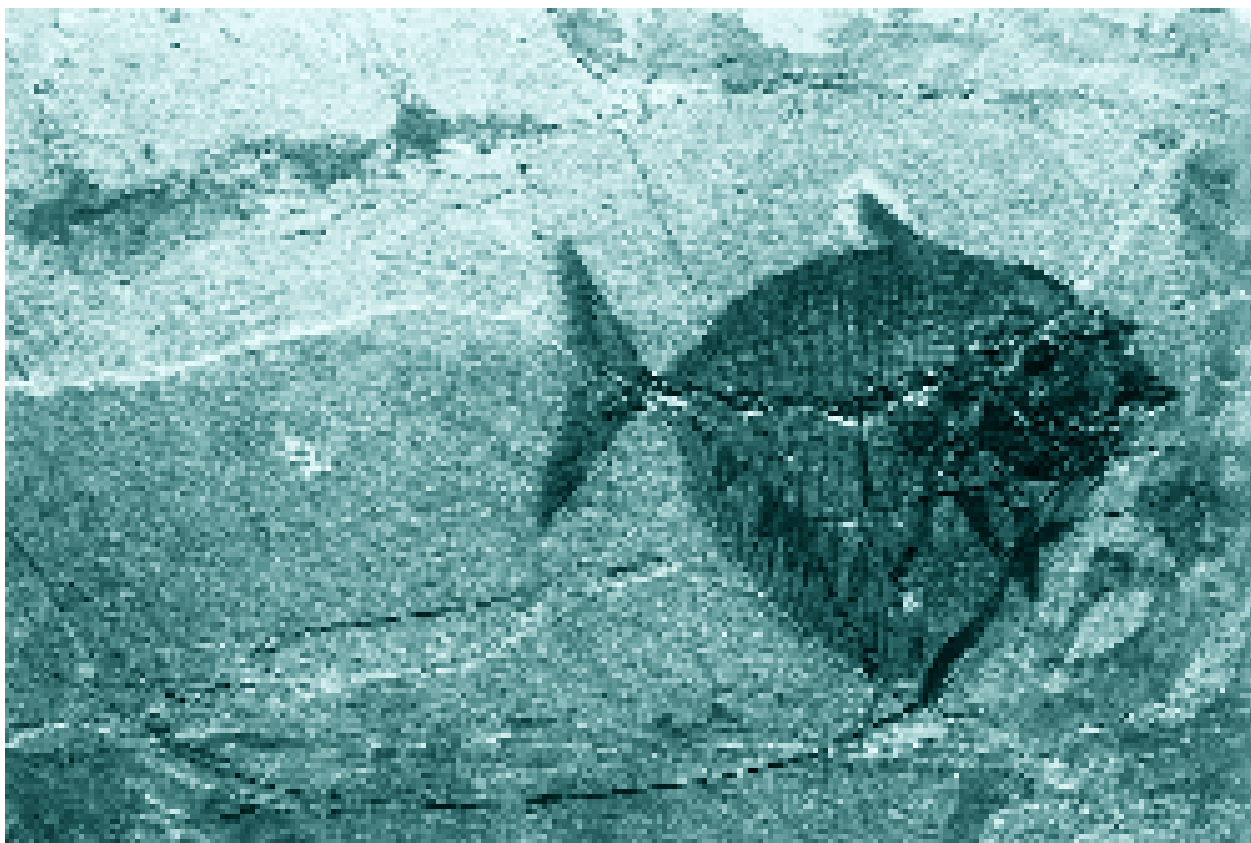
velas estéticamente más arriesgadas terminan extinguiéndose, frente a novelas cuyo único mérito es su enorme capacidad de reproducción. En nuestros días, a fin de sobrevivir al menos unos meses, una novela debe superar numerosos obstáculos: en primer lugar, a las otras novelas. La fortuna de las novelas “de género” ha sido tal que nos hallamos frente a una verdadera superpoblación. El número de novedades en las librerías es tan grande que la posibilidad de sobrevivir de cada una en ellas deviene muy escasa. Para que esto ocurra la novela necesita emplear mecanismos alternativos como la publicidad, la crítica, la academia y ese extraño fenómeno de autoorganización conocido como “boca a boca”.

De todas ellas, la publicidad es el método de reforzamiento más recurrido. Hoy en día, los editores de una novela no tienen más remedio que resumir su contenido en uno o dos *memes* —su título, una somera descripción de su argumento o la personalidad de su autor— y hacer cuanto está en sus manos para reproducirlos de manera artificial. Durante semanas, los

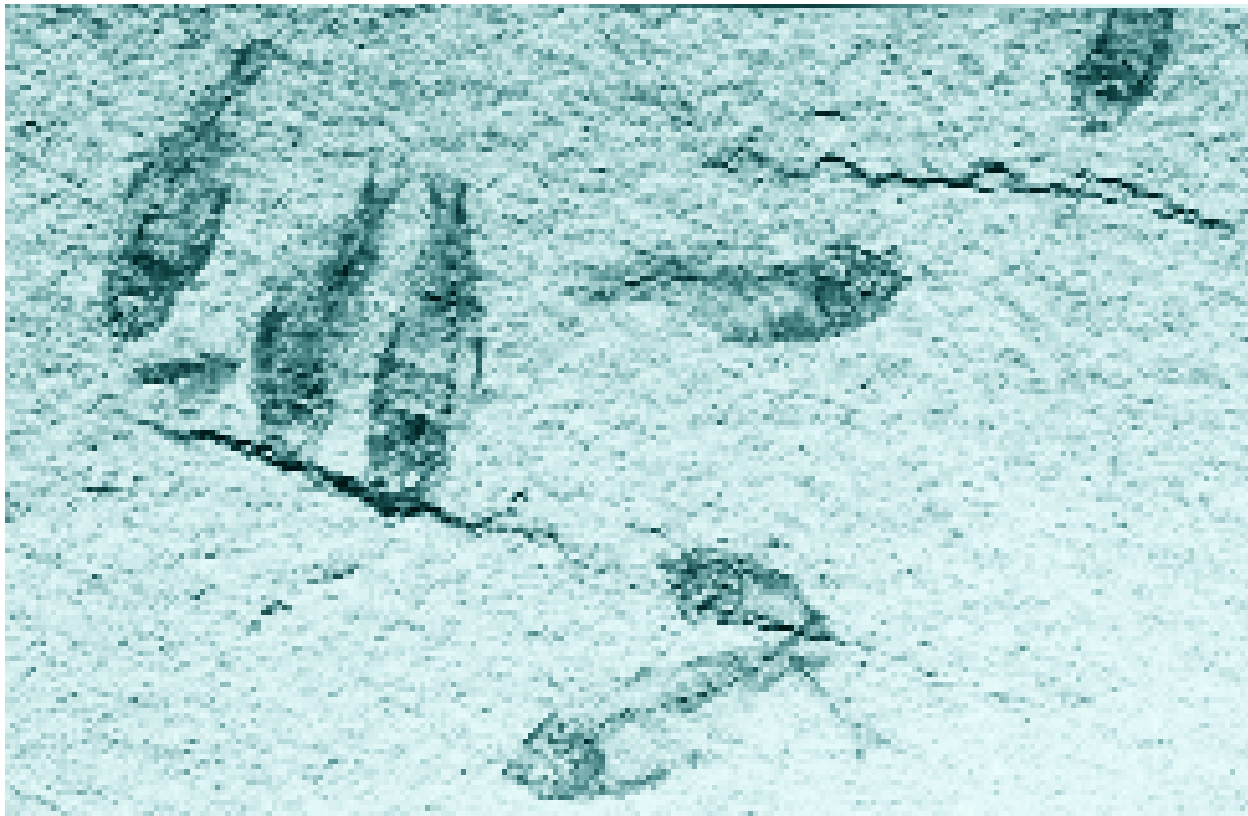
responsables de *promoción* de las editoriales luchan férreamente contra sus competidores para obtener el favor de la prensa y así amplificar las posibilidades de éxito de un libro.

De las miles de novelas que se publican cada año, sólo unas pocas rebasan el umbral crítico —las crestas descritas por la *Teoría de las catástrofes*— que puede permitirles convertirse en *best sellers*. Cuando ello ocurre, la resonancia de sus *memes* se expande como una plaga, independientemente de su valor artístico. Este proceso ha dado vida a obras relevantes como *El nombre de la rosa* o *Harry Potter* —el *best seller* supremo—, así como a engaños de la magnitud de *El código Da Vinci*. Desde luego, las razones que hacen que una novela alcance un éxito semejante son muy variadas —el mercado es un sistema no lineal y por lo tanto imprevisible— lo cual vuelve imposibles las fórmulas garantizadas.

Por fortuna, el ecosistema literario es muy amplio, y a veces da lugar a pequeñas comunidades más o menos autosuficientes que escapan a las tendencias de moda sin extinguirse. Se trata de micro-ecosistemas, como la academia



Pez, Eoceno



Peces de agua dulce, Eoceno

o diversos grupos de lectores especializados que permiten la existencia de ejemplares novelísticos raros, asegurando su supervivencia al menos por unas cuantas generaciones, en espera de que un cambio en el ambiente o un efecto caótico cambie su suerte y les atraiga la atención que a su parecer merecen. Esto es lo que ha ocurrido con novelas “de culto” que de pronto son redescubiertas después de haber sido despreciadas en su momento, como *La conjura de los necios* de John Kennedy Toole.

La crítica literaria funciona de manera parecida. En el fondo, un crítico literario no es sino un lector que, gracias a la amplificación que le otorga su prestigio o el medio en el que trabaja, es capaz de transmitir sus ideas con altas probabilidades de que se reproduzcan. Cuando un crítico literario valora una novela, lo único que le importa es defender sus propias ideas y tratar de que el mayor número posible de personas las comparta. Si su prestigio o su medio se hallan suficientemente extendidos, puede contribuir en buena medida al triunfo o a la ruina de una novela, a su supervivencia o a su extinción. Desde luego, este argumento no implica que los fundamentos estéticos no existan o que resulte imposible valorarlos: en un marco estético determinado, estos parámetros pueden ser más o menos claros y un crítico puede basarse en ellos para ofrecer sus dictados, pero el margen de referencia no deja de estar sometido a sus propias opiniones. En cualquier caso, resulta mucho mejor una crítica negativa que el silencio. Quien ataca una novela puede contribuir, involuntariamente, a la difusión y extensión de sus *memes*. Sólo la indiferencia es mortal.

9. EL CRACK Y LA COOPERACIÓN

Analicemos la sociedad literaria desde un punto de vista evolutivo. Sus agentes o criaturas están representados, por supuesto, por los novelistas, pero asimismo por esos extraños ejemplares que son los críticos, los académicos, los periodistas, los funcionarios culturales, los jurados de premios literarios y los simples lectores. En este medio hostil, los novelistas deben enfrentarse a numerosos obstáculos e, inevitablemente, también deben luchar entre sí para sobrevivir —o más bien, para garantizar la de sus *memes*. Al igual que todas las criaturas, los novelistas son naturalmente egoístas: buscan su propio bien y no dudan en aplastar a sus rivales para conseguirlo. Dado que los recursos son limitados —las ventas, el prestigio, los premios—, los escritores se enzarzan en sangrientas peleas que a veces se prolongan toda la vida.

Aplicando inconscientemente el “dilema del prisionero” de von Neumann, los novelistas creen hallarse en medio de un juego de suma cero, es decir, en donde las ganancias de uno significan pérdidas para otro. Aun cuando no está probado que el medio literario sea un juego de suma cero, supongamos por un momento que es así. En este caso, las opciones que se le presentan a un novelista son colaborar con sus colegas o atacarlos cada vez que se le presenta la ocasión. Como sucede en todo esquema de este tipo, la mejor estrategia consistiría en cooperar —en no atacar a los rivales, asumiendo que éstos tampoco lo harán— pero, por desgracia, se trata de la solución menos frecuente. Los novelistas son se-



Antrópodos, Silúrico

res desconfiados por naturaleza y no confían en las intenciones de sus pares: por ello cualquier ejemplo de cooperación —sea a través de revistas, grupos literarios o simple caballerosidad entre colegas— es vista con sospecha.

A pesar de ello, los seres humanos son los únicos capaces de corregir sus tendencias naturales de manera consciente, descartando la competencia y auspiciando la cooperación. No es lo más común, pero ocurre. La forma más natural de cooperación se produce en los grupos literarios. Aunque los novelistas tienden al egoísmo y la soledad —parámetros altamente valorados por todos ellos—, los grupos representan una estrategia de supervivencia muy eficaz. Desde esta perspectiva, los grupos literarios no sólo son normales, sino beneficiosos para el resto del medio literario, puesto que regulan la competencia y animan un flujo de ideas más amplio.

Si tantos escritores y críticos permanecen obsesionados con la imagen del “creador solitario”, se debe a la permanencia de un viejo sistema de pensamiento de origen económico clásico. En el fondo, ellos obser-

van la sociedad literaria como si se tratase de un sistema lineal, de origen newtoniano, en donde el “talento” individual es lo único que cuenta. Por desgracia para ellos, el medio literario no se comporta linealmente, de modo que es imposible predecir su comportamiento futuro y, por tanto, la posible importancia de uno solo de sus miembros, por más genial que éste sea, sin tomar en cuenta los demás factores en pugna. Como cualquier sistema dinámico complejo, el medio literario se halla en constante mutación, alterado por cambios imprevisibles debido a la interacción entre sus diversos elementos.

Visto así, el medio literario es receptivo a los llamados “rendimientos crecientes”. Según George Arthur, su expresión más común sería “a quien tiene se le dará más”. En contra de las previsiones clásicas, el desarrollo de un sistema a veces no es igualitario —no se reparte equitativamente— sino que se acumula en una sola región o momento. Si tantas compañías de computación se han establecido en Silicon Valley o si de pronto aparecen decenas de artistas en una sola época —la Atenas de Pericles, el

Renacimiento italiano, el Siglo de Oro, el París del Rey Sol, la Viena de la *Belle Époque*—, se debe a que el talento individual se potencia gracias al intercambio de ideas con otros individuos igualmente talentosos. Sin duda, un escritor que trabaja de manera solitaria, sin apenas tener contacto con sus semejantes, es capaz de realizar un trabajo genial, pero es más probable que esta “propiedad emergente” se produzca en un medio propicio.

Los grupos literarios acentúan la creatividad porque regulan la competencia natural existente entre sus miembros. El surgimiento del *Crack*, por ejemplo, no ha hecho sino responder a esta idea de unir competencia y cooperación. Tal como ha demostrado Robert Axelrod en *The Evolution of Cooperation* (1994), acaso en una primera tentativa el dilema del prisionero conduce a la traición, pero cuando se trata de un dilema que se repite una y otra vez —un dilema del prisionero *iterado*—, en el cual cada uno de los participantes debe responder a los movimientos previos del otro, la aparición de estrategias que combinan la cooperación y la traición resultan ser las más exitosas. La táctica conocida como *Tic for Tat* (esto por aquello) es un ejemplo concreto: si uno coopera en primera instancia, y luego responde exactamente igual a como lo hace su oponente, sea cooperando o traicionando, incrementará notablemente sus posibilidades de éxito.

De manera sorprendente, esta estrategia ha resultado una de las más exitosas en el campo evolutivo, lo que induciría a pensar que en la vida, como en la literatura, las claves del éxito radican en ser correcto (empezando por cooperar), benévolo (otorgando cooperación a cambio de cooperación), duro (castigando la traición con traición) y claro (haciendo evidente que se trata de una estrategia permanente y no ocasional). Sin que sus miembros lo supieran con claridad desde el principio, ésta ha sido precisamente la estrategia del *Crack* desde sus inicios. Por desgracia, la mayor parte de los demás grupos literarios mexicanos ha preferido optar por la traición.

10. CONTROL DE PLAGAS

En ocasiones una novela alcanza un éxito tan grande que puede convertirse en una auténtica plaga, amenazando el equilibrio de todo un sistema literario. Un caso reciente es *El código Da Vinci* de Dan Brown. Desde hace meses este libro se encuentra en el número uno de

las listas de *best sellers* del *New York Times*—uno de los principales reforzadores del planeta— y sólo en Estados Unidos ha vendido ya varios millones de copias. Por contaminación directa o indirecta, su fama ya se ha extendido por todo el orbe. No obstante, *El código Da Vinci*, como muchas obras semejantes, apenas puede ser considerada una auténtica novela: aunque sea vendida como tal, la pobreza de sus *memes* es tan grande que apenas puede ser considerada como un organismo completo. Más que comportarse como un transmisor de ideas, la obra de Dan Brown se parece más bien a un virus: se trata de una estructura que, robando descaradamente *memes* de obras mucho más sólidas, ha alcanzado una capacidad de duplicación y multiplicación sin precedentes, amenazando con convertirse en una pandemia o en un cáncer generalizado.

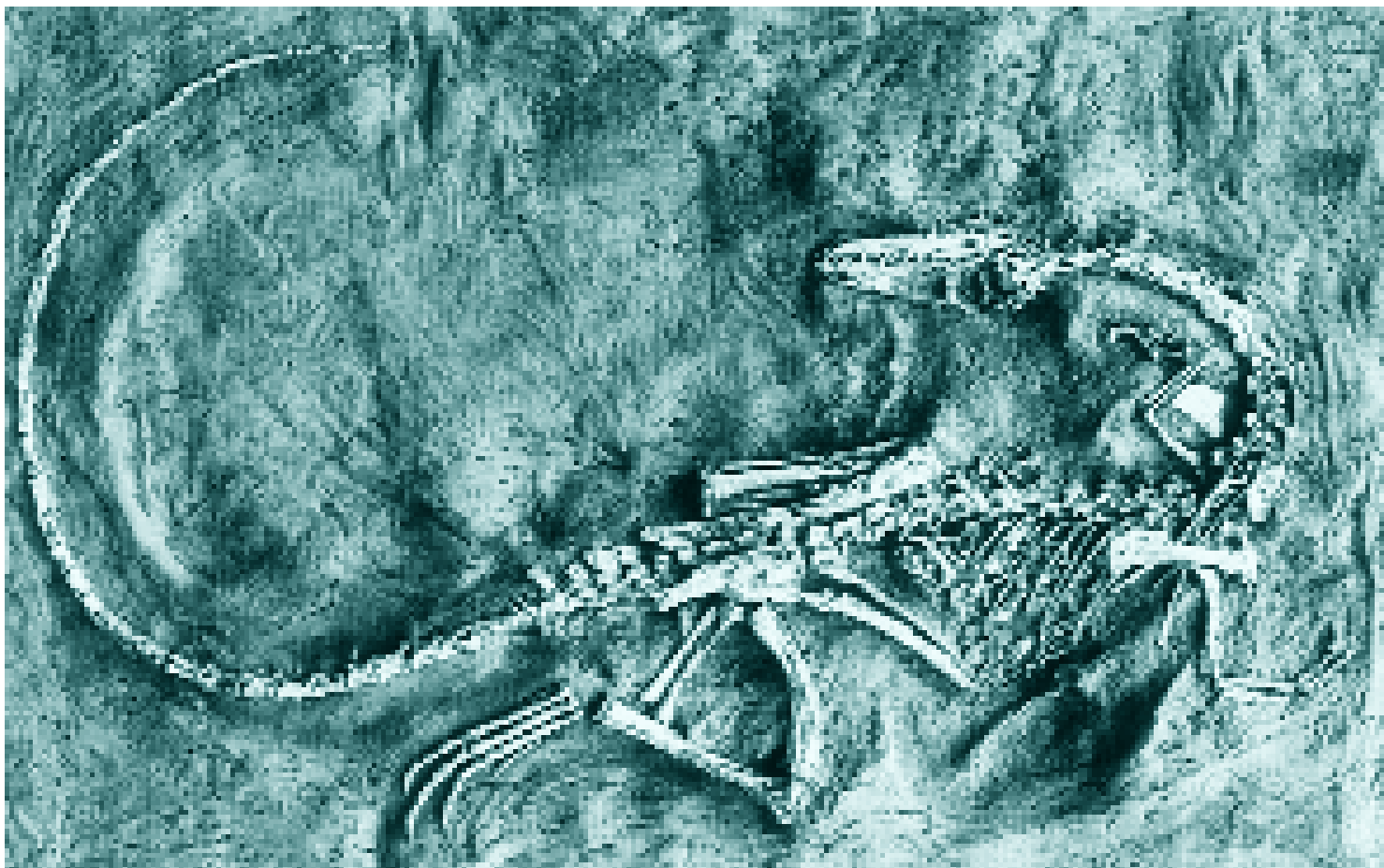
En este mismo momento, millones de personas en todo el mundo están leyendo *precisamente* esta novela. Durante años, Dan Brown parasitó ideas provenientes tanto de la novela histórica como de la policíaca, luego las mezcló con la estructura de *El péndulo de Foucault* de Umberto Eco, y por fin tramó un artefacto cuyo único interés radica en su insólita capacidad para replicarse. Si uno analiza este *best seller* con detenimiento, comprobará que su “material genético” es casi nulo, pero su capacidad de infectar es, por el contrario, elevadísima.

Poco importa que, en comparación con otros organismos más evolucionados, su esqueleto nos parezca raquítico: como todo virus, su único objetivo consiste en contaminar al mayor número posible de lectores. Quizá sólo debamos regocijarnos de que el virus *Da Vinci* sea casi inocuo: a fin de cuentas sus ideas resultan tan endebles que el único daño que causa es la pérdida de tiempo de sus lectores. No obstante, lo ocurrido con esta novela es lo mismo que ha sucedido con parásitos mucho más dañinos e igualmente contagiosos como *Mein Kampf* o *Los protocolos de los Sabios de Sión*.

11. CAOS Y COMPLEJIDAD

Uno de los mayores avances registrados por la ciencia en las últimas décadas ha sido el descubrimiento de los sistemas complejos *adaptativos*. Su origen fue observado de manera paralela por matemáticos, físicos, biólogos, científicos cognitivos, especialistas en informática y meteorólogos a partir de los años cincuenta gracias a

La relación entre el autor y el lector de una novela es la que existe entre un cazador y su presa.



Dinosaurio saurisquid, Triásico superior

la aparición de las primeras computadoras. Hasta entonces, el análisis newtoniano sólo podía estudiar sistemas en equilibrio, mientras que resultaba del todo inútil al tratar de prever el comportamiento de sistemas con tres o más agentes interactuando entre sí. En estos sistemas, uno no puede predecir las perturbaciones o singularidades que se presentarán en el futuro, dando lugar a fenómenos emergentes, como la autoorganización.

El pensamiento humano, la bolsa de valores o el desarrollo del embrión se comportan como sistemas complejos *adaptativos*, regidos por la interacción de una enorme cantidad de fuerzas: las redes neuronales, los agentes económicos o las células. Las novelas también pertenecen a esta categoría, pues su escritura no se lleva a cabo mediante procesos lineales, sino en paralelo: de otra manera sería imposible conjuntar todos sus elementos de modo coherente.

No obstante, pocas veces se ha reconocido que las novelas también pueden reflejar esta complejidad. ¿Cómo? Apartándose de los modelos lineales consabidos: es decir, de las historias *simples* que tienen un solo principio y un final, que involucran pocos *memes* distintos y que se conforman con detallar, de manera obvia y reduccionista, un desarrollo predecible. Cuando un autor sabe de antemano cómo serán sus personajes, cuál será su evolución y cuáles serán las ideas involucradas en la novela, pudiendo adivinar incluso cómo va a concluir su

obra, suscribe una novela lineal. En cambio, si el autor se limita a concebirla como el espacio mental en el que un número muy amplio de agentes interactúan entre sí, sin que sea posible adivinar cuál será el resultado definitivo, entonces dicho autor intenta tramar una novela *compleja*.

Numerosos escritores han bosquejado ya novelas o cuentos *complejos*; tres ejemplos supremos serían *La guerra y la paz*, *En busca del tiempo perdido* y *La montaña mágica*, y en el ámbito latinoamericano, *Tres tristes tigres*, *Paradiso*, *Terra Nostra*, *La guerra del fin del mundo*, *Rayuela* y *Cien años de soledad*. Por desgracia, estos modelos resultan cada vez menos frecuentes ante la proliferación de esas historias *sencillas*, lineales, fáciles de leer, que proliferan como hongos.

12. MUTACIONES

El panorama de la novela a principios del siglo XXI no permite vaticinar que, como han sostenido numerosos detractores del género, ésta se encuentre en peligro de extinción. Por el contrario, en pocas épocas ha gozado de un ambiente tan propicio: el número de autores y lectores se ha incrementado exponencialmente a lo largo de las últimas épocas. Sin embargo, esta aparente vitalidad esconde un problema más preocupante: la escasa calidad

de la mayor parte de las novelas que se publican hoy en día. Plagas como *El código Da Vinci* se han apoderado completamente del mercado, multiplicándose sin cesar y poniendo en riesgo no la supervivencia de la novela como especie, sino de sus variedades más arriesgadas.

En su lucha por sobrevivir, la novela “artística” o “profunda” —yo preferiría llamarla simplemente *novela*, pero se corre el peligro de confundirla con sus imitaciones— debe enfrentarse día a día a las llamadas novelas “de género”. Si bien existen numerosos ejemplos de éstas en verdad notables —Hammett, Chandler y Highsmith en novela policíaca; Dick, Lem, Lessing y Atwood, en la de ciencia-ficción; Eco, Vargas Llosa o Mailer en el folletín histórico—, poco a poco la repetición de las mismas fórmulas ha generado un sistema que apenas permite la libertad creativa. Si un escritor quiere tener éxito —es decir, el mayor número de lectores posible— no tiene otro remedio que incluir elementos de intriga, historia o fantasía en sus relatos. Como escribió Roberto Bolaño, nos hallamos frente al triunfo del folletín: la novela de aventuras que copia descaradamente el esquema de las novelas por entregas del siglo XIX ha demostrado un éxito irrefrenable en nuestros días.

En un principio, la utilización de los recursos de las novelas “de género” por parte de autores “serios” significó una bocanada de aire fresco para los lectores frente a la muchas veces estéril experimentación formal de los años sesenta y setenta, pero su uso incesante ha terminado por convertirse en una auténtica carga para los novelistas. En vez de arriesgarse a explorar nuevas sendas, numerosos autores —auspiciados por sus editores— se conforman con seguir esquemas preestablecidos, imaginando que ello les garantizará grandes tirajes y una fama inmediata. Sin darse cuenta de que no hacen otra cosa que seguir recetas preestablecidas, cientos de autores se conforman con variar de manera más o menos ingeniosa los mismos principios. No nos hallamos en una época de decadencia de la novela, sino inmersos en un manierismo exacerbado de lo policiaco, lo negro, lo fantástico y, sobre todo, lo folletinesco. Al cabo de unos años, las pilas de “novelas de género” nos parecerán tan sutiles y estériles como los floridos adornos del rococó.

Por fortuna, pese a la plaga que representan las novelas de género, es posible distinguir una mutación de la novela artística que quizá dé lugar a una nueva espe-

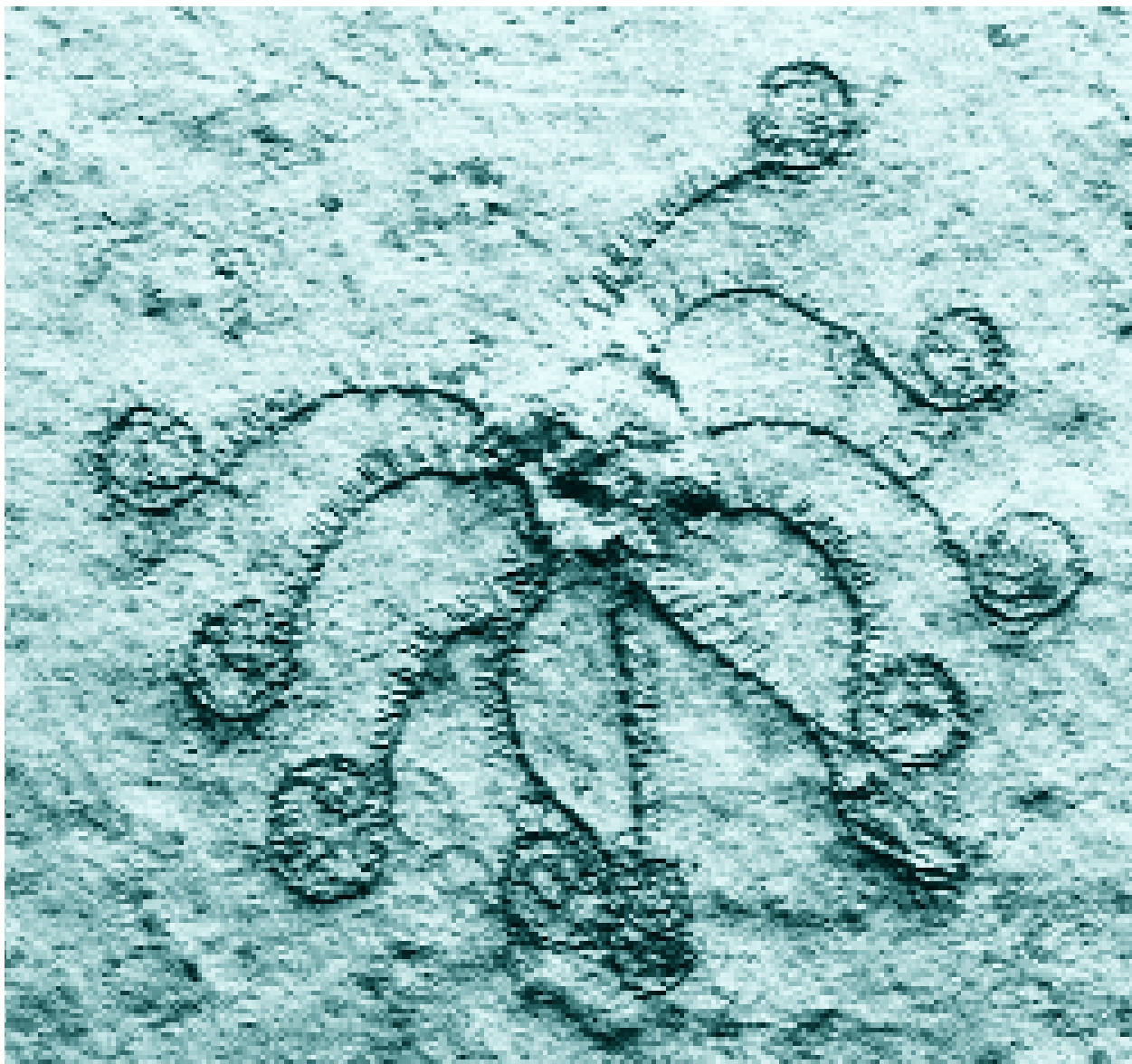
cie: se trata de la simbiosis entre la novela y el ensayo. Si bien el origen de estas obras híbridas puede rastrear-se hasta el siglo XVIII —en el fondo todas las grandes novelas le conceden un espacio importante a la reflexión—, a fines del XIX Thomas Mann, Robert Musil y Hermann Broch produjeron algunas obras definitivas. A su sombra, hoy en día una pléyade de escritores en todas partes del mundo prolonga sus enseñanzas, mezclando novela y ensayo de las formas más variadas: pensemos en Sebald, Marías, Magris, Coetzee, Del Paso, Vila-Matas o Pitol. Todos ellos han experimentado distintas posibilidades de esta mutación, a veces incluyendo largos pasajes ensayísticos en sus novelas, a veces produciendo ensayos narrativos o tramando verdaderos ejemplares híbridos.

Según una teoría en boga, los organismos complejos surgieron cuando un *procariote unicelular* invadió el cuerpo de otro, dando origen al primer *eucariote pluricelular*. Acaso la unión de la ficción con el ensayo —es decir, con la no ficción— represente el mejor camino que le queda por explorar a la novela en nuestros días. Como hemos visto, la característica central de la novela radica en su capacidad de transmitir *memes* a través de historias y personajes semejantes a nosotros. El ensayo, por su parte, ha sido siempre el vehículo privilegiado para la reflexión, aunque en ocasiones su aridez o su rigor lo hayan condenado a públicos muy restringidos. Al mezclarse, estas características podrían verse reforzadas: por una parte, el pensamiento ensayístico le confiere mayor rigor a las reflexiones del novelista, mientras que la posibilidad de incluir historias y personajes ficticios en el ensayo contribuye a que las ideas no queden como meras abstracciones, sino como respuestas concretas a los grandes problemas de nuestro tiempo.

13. EL FUTURO DE LA NOVELA

Como hemos visto, el futuro de la novela parece asegurado: a pesar de las crisis y de las profecías recurrentes, la industria editorial obtiene millones de dólares al año. En cambio, la novela como forma de arte sí parece al borde de la extinción. El problema, lo hemos visto, no radica en su supervivencia como especie, sino en el potencial triunfo de sus variedades más inocuas, de esas pla-

La novela es una máquina de supervivencia.
La mejor forma que ha encontrado
nuestra especie para rescatar la memoria
del pasado y aventurarse en el futuro.



Crinoide comatúlido, Jurásico superior

gas o infecciones que terminarán por esterilizarla, convirtiéndola en un simple pretexto para la diversión.

Si la novela-plaga continua desarrollándose como hasta ahora, devorándolo todo a su paso, en algún momento terminará por sucumbir ante la sobrepoblación y la falta de lectores. No obstante, aun si esto ocurre, es probable que la novela-arte permanezca con vida en los márgenes. Quienes creemos que la novela es una herramienta indispensable para la humanidad, podemos contribuir a que no muera. ¿Cómo? Utilizando las mismas armas de nuestros adversarios: tramando un antivírus: una comunidad de autores y lectores dispuestos a defender la complejidad —la profundidad, el riesgo— a toda costa.

La novela es una máquina de supervivencia. La mejor forma que ha encontrado nuestra especie para rescatar la memoria del pasado y aventurarse en el futuro. Un instrumento que permite reflexionar profundamente sobre nosotros mismos y sobre los grandes misterios de la condición humana y del universo. Siempre que existan novelistas y lectores dispuestos a preservar esta tradición

o, mejor aún, a impulsarla y a defenderla en la guerra que se libra a diario contra los adeptos de la novela-entretimiento, existirán posibilidades de que continúe con vida durante muchos siglos más. La única manera de lograrlo es no bajar la guardia: debemos seguir leyendo estas novelas, comentándolas, criticándolas, variándolas, deformándolas, adaptándolas y rescribiéndolas sin cesar.

En medio de la desaforada plaga de novelas banales que nos invade todos los días, es necesario seguir combatiendo por la novela compleja, por aquella que no se rinde a la simple imitación, por aquella que desafía las convenciones, por aquella que busca superarse a sí misma. Nietzsche escribió que sólo valían la pena los libros que han sido escritos con sangre; en el mismo sentido, ahora sólo vale la pena escribir novelas que se adentren en nuevos caminos, acaso para dar lugar, en el futuro, a nuevas especies o subespecies de la ficción. A lo largo de los siglos, en situaciones tan complicadas como ésta, el arte de la novela ha sido una de las mayores fuentes del conocimiento humano: nos corresponde a nosotros mantenerlo con vida. **U**