

Inverosímil verosimilitud de un relato: *The solipsist*, de Fredric Brown

JEAN-LOUIS BRUNEL
Université de Nîmes

The unlikely likelihood of a narrative: *The Solipsist* by Fredric Brown

Abstract

The question of the narrative has always been intertwined with the question of the verisimilar. Let us consider format as the first operator of mimesis in that it conditions likelihood in a narrative and, so doing, its sense. For the notion of format should be understood as the material space on which the narrative unfolds, determining the length of time spent in reading, i.e. that interval within which the chance can be grasped that the fruits of imagination get ripe, in accordance with Coleridge's 'willing suspension of disbelief which constitutes poetic faith'. What's happening then with so short a short story as *The Solipsist*? We won't be able to forget that one page the black-on-white narrative only needs to reach its end, nor will we be allowed to let ourselves carried away by 'the life' of its story. What will be left then but 'literature', a poetics of the narrative at the very heart of what presents itself as narrative. And not any poetics since in such a format, it seems to be telling, at first glance, the impossible likelihood of what might well be worked out from an economy characterizing that of fragments. Not in the sense of an ordering which, though negatively, would refer to a lost totality, but in that what is presented would 'put forward the unrepresentable in presentation itself', as Lyotard puts it. To express the lack of form through the form; such is the unlikely performance of *The Solipsist* which dares call upon the immensity of the universe within the crampedness of its 'little narrative', like Malevich envisioning infinity within his white square. Not to relate what it is but that by which it is: an origin which is none. And so is it for the narrative, as for all narratives, in the absolute verisimilitude of their repetitions: the universe is the narrative for only does the narrative make the universe, that's what I'll endeavour to talk about.

Key words: Narrative. Verisimilitude. Form Poetic. Infinite. Reflexivity.

Resumen

El tema del relato siempre ha estado enlazado con la cuestión de la verosimilitud. Consideramos el formato como el primer operador de mimesis ya que condiciona la verosimilitud del relato, y por lo tanto lo dota de sentido. La noción de formato debería ser entendida como el espacio material en el cual el relato se desarrolla, determinando así un espacio de lectura en el que se puede aprovechar la oportunidad de que maduren los frutos de la imaginación, que siguiendo a Coleridge se trataría de una 'suspensión consentida de la incredulidad que constituye la fe poética'. ¿Que sucede entonces con un relato tan corto como *El Solipsista*? Considerando que una página es suficiente para que el relato llegue a su fin, lo que impide al lector identificarse con "la vida" de su historia, ¿Qué quedará entonces sino la 'literatura', una poética del relato en el corazón mismo de lo que se presenta como relato? Y no cualquier poética ya que, a primera vista, tal formato parece estar narrando la verosimilitud imposible de lo que bien podría ser elaborado a partir de una caracterización de la economía del fragmento. No en el sentido de un orden que, aunque negativamente, remitiera a una totalidad perdida, sino en el sentido de que lo que se presenta propondría 'lo impresentable de la presentación misma', como diría Lyotard. La inverosímil hazaña del *Solipsista* por lo tanto, consiste en expresar la falta de forma a través de la forma misma, que osa convocar la inmensidad del universo dentro de la estrechura de su 'pequeña narrativa', como Malevich, cuando imagina el infinito dentro de su cuadrado blanco. No consiste por tanto en relatar lo que es, sino lo que le hace advenir: un origen que no es tal. Así sucede para este relato, al igual que para todos, con la verosimilitud absoluta de sus repeticiones: el universo es el relato ya que sólo el relato hace el universo, y es de esto de lo que me propongo hablar en las líneas que siguen.

Palabras clave: Relato. Verosimilitud. Forma poética. Reflexividad.

Un relato tan corto como *El Solipsista* puede no parecer el procedimiento más apropiado y consistente para entrar en el amplio campo de la narrativa¹. Y todavía menos cuando se trata de un relato todavía más corto como el de Richard Brautigan en el cual, como destellando a través de la página, se lee lo siguiente:

1 Siguiendo a Gérard Genette distinguiremos el término *relato* entendido como el significado o el contenido narrativo; de la *narrativa*, entendida como el significante, declaración o discurso, y estos a su vez de la *narración* entendida como "la producción de la acción narrativa, y por extensión, toda la situación real o de ficción en la cual se desarrolla la acción." (*Figure III*. Paris: Seuil, 1972, p. 72.). En *El Solipsista*, el significante es el significado, la historia de su representación.

"Es muy duro vivir en un apartamento en San José con un hombre que está aprendiendo a tocar el violín". Eso es lo que ella le dijo a la policía cuando les dio el revólver sin balas."²

2 "The Scarlatti Tilt", *Revenge of the Lawn: Stories 1962-1970*. New York: Houghton Mifflin / Seymour Lawrence, 1995, p. 50.

Con esta ficción instantánea, por llamarla de alguna manera, nos servimos para ejemplificar de forma franca y directa que es precisamente el formato lo que considero que estos relatos cortos nos ofrecen. Y es desde el mismo formato desde donde se despliega el resto del relato; es decir, la narrativa se estructura y se sustancia a partir de un espacio restringido.

3 Christopher MARLOWE: *The Jew of Malta*, act 1, l. 37.

Aunque hay "infinitas riquezas en una habitación pequeña"³, pueden no ser las esperadas en un relato donde la esencia se ha buscado mayormente por los escarpados caminos de la verosimilitud.

Una cuestión de formato

Y la verosimilitud comienza a aparecer cuando la lectura es suficientemente larga para que los frutos de la imaginación maduren, de acuerdo con la "suspensión consentida de la incredulidad"⁴ de Coleridge que evoca "la vida" así como exorciza "la literatura", y revela el formato como el primer operador de mimesis.

4 Samuel T. COLERIDGE: *Biographia Literaria*. 1817. Vol. 2. London: Everyman, 1997, p. 179.

¡Siempre y cuando sea extenso y sublime! Y el sentido común, que es el sentido del relato, lo es. Así pues, puede que una habitación pequeña no sea cómoda para que nosotros lectores nos dejemos llevar por lo que debería ser menos "literatura" y más "vida". Pero, ¿qué es lo que queda entonces si ni la vida se puede comprender?

¡Pues la literatura! E incluso me atrevería a decir, una teoría de la literatura, es decir, una poética del relato en el corazón de lo que se presenta asimismo como el relato que inventa un formato e inicia una realidad, la realidad de una forma que se observa cuando se retorna a relatos cortos de Poe tales como *La Caída de la Casa Usher*, *El Retrato Oval*, o *El Corazón Delator*.

Pero no estamos hablando de cualquier poética ya que podría decirse que en este formato, cuando comienza el juego, se establece la imposibilidad de un conocimiento total al estilo de la novela de tradición realista, fundada en las virtudes de la causalidad y la noción de progreso, virtudes ambas nacidas de un principio de autoridad o dirigidas a él. Por el contrario, el formato de estos breves relatos cortos podría muy bien asemejarse al formato del fragmento.

Cuando hablamos de la imposibilidad de un total conocimiento no nos referimos a una economía que se refiera negativamente a cierta totalidad perdida, sino en el sentido de que lo que se presenta proponga "lo impresentable en la presentación misma"⁵, que sería la única regla de su presentación –la regla de su constitución– reafirmando ininterrumpidamente la imposibilidad del cierre de la representación.

⁵ Jean-François LYOTARD: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988, p. 31.

Si hay sentido en esa habitación pequeña es imposible que pueda ser entendido desde la buena forma, la cual como el buen sentido, consiste en el confort de un sentido único y fijo. Se debería descubrir, sin embargo, en lo que se indica exclusivamente con el "devenir"⁶, tal y como se presenta tanto en la estructura como en la sustancia de *El Solipsista*.

⁶ "Un devenir está siempre en el medio, uno sólo puede acceder a él por el medio. Un devenir no es ni uno ni dos, es el entre dos, la frontera o línea de vuelo." (Gilles DELEUZE: Félix GUATTARI: *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980, p. 360).

Una cuestión de estructura

Brevedad y regresión infinita presiden la estructura paradójica de *El Solipsista*.

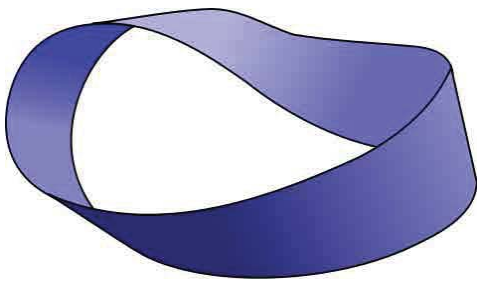
Brevedad

La brevedad nos permite visualizar las primeras y las últimas palabras al mismo tiempo, nos permite comprender a la vez que lo que se dice es menos un sentido que una proposición, cuyo sentido, si es que lo posee, es aquello que se esconde detrás de la estructura; en otras palabras, y tomando como ejemplo la perspectiva cinematográfica, estaríamos hablando de aquello que añade sentido al sentido⁷.

De hecho, el final que a su vez es el principio –nuestro ahora y siempre, por los siglos de los siglos– nos dice retrospectivamente que el principio descansa en algún fin. La "B" de Walter B. Jehova, el nombre del personaje, hace referencia inevitablemente a una "A".

⁷ Dado que la primera función del espacio fuera de la pantalla es "añadir espacio al espacio" (Gilles DELEUZE: *L'Image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983, p. 30.)

Por lo tanto, y para abreviar, lo que se supone que nos dice es que desde su nombre propio, la historia del árbol –ya sea el Árbol del Conocimiento, la madera de la Cruz, y por extensión, la verticalidad del orden divino– es consistente con una economía que se opone a su legitimidad: una economía rizomática, en la cual las lógicas horizontales del medio se encuentran a expensas del régimen teleológico.



Hasta tal punto, que esta estructura podría ser definida con las propiedades de la cinta de Moebius, un lazo doblado de tal modo que leyendo el lado A de la cinta, nos encontraríamos inesperadamente en el lado B y, aunque confundidos, continuaríamos leyendo para encontrarnos de nuevo en el lado A, y otra vez en el lado B, así sin cesar hasta que nos diéramos cuenta de que A no había dejado de ser más que un falso aspirante de instantes seminales.

Es precisamente la figura de esta cinta la que abre –se podría incluso decir a propósito la que ni abre ni cerrará– un volumen de ficciones cortas de John Barth, titulado *Lost in the Funhouse*, presentadas en su nota como “unas series”⁸, que resultan ser una serie de imágenes y reflejos que podrían de algún modo anticipar lo que se quiere mostrar en *El Solipsista*.

Regreso Infinito

⁸ John BARTH: *Lost in the Funhouse*. New York: Anchor books, Doubleday, 1969. xi. “No es ni una colección, ni una selección, sino unas series; aunque muchos de sus artículos han aparecido separados en publicaciones periódicas, se ve que las series fueron pensadas y creadas para ser recibidas “todas a la vez” como aquí se disponen”.

⁹ John BARTH: *The Friday Book*. Baltimore: John Hopkins UP., 1984, p. 221.

El regreso infinito es lo que caracteriza la economía de *El Solipsista*, se trata de un proceso que, desde el Jardín, ha sustituido las imágenes y los simulacros por lo real, un proceso que, sin el milagro de las Escrituras que, se dijo, tuvieron una auténtica bocanada en la palabra, ha generado espejismos de escritos, textos sobre textos, representaciones de representaciones, que se reducen todas a lo que el mismo John Barth declara en *The Friday Book*, que la “Realidad con R mayúscula no es más que nuestra propia fantasía”⁹.

Por lo tanto, ¿cuál es la fantasía que compartimos cuando leemos *El Solipsista*?

1. La historia de Walter B. Jehova.
2. El cual, sin saberlo, era la parte de la historia a través de la voz que, gracias a Walter, “puede finalmente terminar con su propia existencia, encontrar el olvido y permitirle asumir el control”.

3. Walter, que habiendo emulado la voz y creado su propio universo, ha desaparecido a su vez.
4. Ya que él es enunciado por la primera persona del narrador de la historia de *El Solipsista*.
5. Esto implica que él mismo es parte del universo de Walter, y que él es a quien Walter esperaba, para que Walter pudiera a su vez, cesar de existir y encontrar el olvido.
6. Y por lo tanto viene a contarnos la historia –“por si no sabéis”–, a todos nosotros que somos parte del universo que él ha creado...
7. Para desaparecer a su vez tan pronto como nosotros hayamos empezado a leer e interpretar, en otras palabras, y tentativamente: a crear.

Una cuestión de imaginación

Y ahora nos planteamos ¿qué imágenes podemos crear para poder continuar leyendo y divagando sobre las formas del universo? Bajo mi punto de vista, estas imágenes proceden de tres clases de modalidades: teológicas, metatextuales y, para concluir, cosmológicas.

Teológica

Dejando a un lado las referencias genésicas obvias sobre la nada, o los siete días de creación, me gustaría más bien hacer hincapié en aquello que funda el texto y, por consiguiente, en qué universos anteriores y posteriores representa. Me centraré por tanto en la definición de solipsista como “aquél que cree que él es lo único que existe, que las demás personas y el universo en general existen sólo en su imaginación, y que si él dejara de imaginarlo, todo dejaría de existir.

Una definición que parece tomar al pie de la letra lo que la misma noción de imaginación implica, considerándola desde una perspectiva kantiana hasta la visión de Coleridge de la América de Poe, es decir, la imaginación como “el Poder de vida y el Primer Agente de toda Percepción humana, y [...] una repetición en la mente finita del eterno acto de creación en el YO SOY infinito”¹⁰.

Y decimos que se toma más o menos al pie de la letra ya que el YO SOY, infinito en la medida en que es tautológico, resulta que es el mismo W. B. Jehová, es decir, sentenciado desde el principio a la labilidad indefinida y tramposa del lenguaje consustancialmente

10 COLERIDGE 175. Para Kant, “La Imaginación (como la facultad productiva de cognición) es muy poderosa a la hora de crear otra naturaleza, por así decirlo, a partir del material que la naturaleza actual le ofrece” (*Critique de la faculté de juger*. 1790. Paris: Vrin, 1993, p. 213).

11 "Analogía es la metáfora por excelencia". (Jacques DERRIDA: *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, p. 289.) Sometida a la ley del suplemento y de los movimientos trópicos, podemos asumir que la analogía desplaza y deforma lo que se pensó o iba a ser representado.

12 *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, 'Avant que se lève le soleil'.

13 Gilles DELEUZE: *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Puf, 1962, pp. 29-33.

analógico¹¹. De modo que, en *El Solipsista*, "El acto eterno de la creación" es repetición, y es la finitud lo que condiciona su repetición, y la repetición lo que nos lleva al eterno retorno de los universos imaginados.

Universos imaginados como en "la mesa de dioses para dados y jugadores divinos"¹² de Nietzsche. Ya que ese eterno retorno, cuyo sentido es "convertirse en ilimitado" en lugar del Ser eterno, circular o cíclico, no es otro que el retorno del azar. Y esto significa para el jugador que lanza el dado, o el solipsista que desea dejar de existir, que el resultado no sea ni probable, ni el final de una combinación, sino "el número que devuelve la tirada", la palabra que crea el siguiente universo. De modo que, y parafraseando a Deleuze¹³, la *necesidad* de tener un universo –creado repetida y diferentemente– definido como "creándose ilimitado" –se declara como *posibilidad* en la medida en que la *posibilidad* misma sea declarada– por la voz que le dice a Walter que él debe hacerlo "de la misma forma que yo lo hice. Crea un universo, espera a que alguien en él se crea lo que tú te creíste, y desea que deje de existir."

Se espera a alguien sin conocer el guión, lo que puede explicar el gran suspiro de la voz, presumiblemente de alivio, ya que no está escrito el advenimiento de ningún solipsista salvador que esté destinado a cumplirlo¹⁴.

Metatextual

14 Como nos han enseñado los lingüistas, *alguien*, no es *alguno*, éste último siendo necesariamente un elemento que pertenece a una clase de elementos, preconstruído en una situación de enunciación; mientras que el primero es virtual, extraído de una clase que no es preconstruída y por lo tanto dejada a la indeterminación.

15 Gilles DELEUZE: *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969, p.46.

Nada tiene que ser completado ya que todo está vacío en ese universo donde la "causalidad irreal y fantasmática"¹⁵ se desliza en toda su longitud. La causa del relato, su significado, el universo, se dibuja dentro de unas imágenes insustanciales, la causa de las cuales es Walter B. Jehová. Imágenes no menos insustanciales que las que él mismo creó, ya que él desapareció con ellas tan pronto como su creación quiso que desapareciera por el siguiente Jehová, presumiblemente nuestro narrador, o cualquier otra instancia que le hubiera contado la historia que él nos contó, en la urgencia de la interrelación.

Y de repente el retrato del artista se materializa:

No tanto como Dios –y eso sería consistente con el YO SOY de Coleridge, en el cual la imaginación performativa origina un proceso epistemológico–

gico que probablemente permita una mirada en esa trama de Dios, que para Poe es el propio universo¹⁶, y que obviamente es coherente con una “metafísica de la presencia”¹⁷. Sino más bien como un fantasma, encontrando el olvido para así crear, a través de la pura pasividad que hace que se desvanezcan sus relaciones con lo mundano del mundo –su mujer huyendo, la pérdida de su trabajo como secretario de envío, y su pierna rota tras perseguir a un gato negro– esto es, tres accidentes, en el sentido literal de la palabra, que cuestionan el modelado de los efectos reales o realistas que componen nuestra fantasía como destinación y destino.

Por lo tanto, “en la cama del hospital”, sin más destino que la nada para el solipsista, el proceso estético de desaparición no puede ser llevado a cabo hasta que no se dé ese momento prematuro y crítico en el cual, imaginándose y deseando dejar de existir, “nada suceda”.

No es de extrañar que fracase, ya que en este fracaso se encuentra su éxito. Él se ha convertido en su trabajo, a través de él se traduce lo que es– un solipsista. Y a pesar de, o precisamente porque es un proceso de reconstrucción, se trata del proceso mismo de la creación del artista, entendido de dos formas distintas, ya sea siendo hecho por el propio artista, o haciéndose él mismo a través de su propia obra, que como Maurice Blanchot afirma, “sólo existe en y a través de su trabajo”¹⁸. El solipsista nace “solo en el vacío”, fundiéndose con la nada, convertido en “ausente perpetuo”, que es lo que caracteriza la presencia absoluta del artista¹⁹.

De ahí, la voz que le dice que cree un universo y que espere a que alguien en él le desee fuera de la existencia; de ahí el narrador que nos cuenta la historia, él que lo sabe todo y parece recordar y confiar, antes que nosotros y antes de haberse ido, en el supuesto de Maurice Blanchot de que una vez leído, “el trabajo ha desaparecido, se convierte en un trabajo que pertenece a otra gente que los incluye y no le incluye. El lector, por tanto, hace el trabajo. Al leer crea el relato: él es su autor real”²⁰.

Conclusiones cosmológicas

Y, ¿qué sucedería si el principio creativo de aparición y desaparición compulsiva de universos por el que se sostiene este breve relato corto se convirtiera en alguna alegoría de lo que el movimiento del universo se

¹⁶ “El Universo es una trama de Dios” “Eureka”. 1848. *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*. ed. Harold Beaver. Harmondsworth: Penguin Books, 1976, p. 292. El sentido de esta nota debería buscarse en las obras más valiosas de Claude Richard dedicadas a Poe y especialmente su introducción a los *Poemas* (Paris: Aubier, 1978).

¹⁷ Esto es con “un significado trascendental” como referencia, es decir, Dios como el significado que trasciende todos los significantes. (Jacques DERRIDA: *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967, p. 73).

¹⁸ “La littérature et le droit à la mort.” *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981, p.17.

¹⁹ BLANCHOT 24.

²⁰ BLANCHOT 17-18. Esto, en “el acto de escribir, incesante e interminable”, lleva a Blanchot a la noción de lo *neutro*, cuando Él sustituye a Yo en la necesaria desaparición del autor, “el poder neutral, sin forma ni destino que yace detrás de todo lo escrito” (“La solitude essentielle.” *L’Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 20.)

supone que es para los cosmólogos? Es decir, una sucesión de explosiones e implosiones reveladas bajo el nombre de Big Bang y Big Crunch.

Y, ¿qué sucedería si en este breve relato corto el regreso infinito que imita la misma estructura del universo, supusiera para los cosmólogos una sala de espejos en la que el infinito fuera una ilusión creada por la luz que envuelve todo el espacio, y trajera a la memoria imágenes múltiples de todas las galaxias? Considerándolo así, nuestra historia, una ocurrencia en la multiplicidad de unas series universales, podría ser lo que Jean-Pierre Luminet llama, un cristal cósmico, es decir, “un lugar observado y constituido por la repetición del mismo dominio”²¹.

21 Jean-Pierre LUMINET: *L'Univers chiffonné*. Paris: Gallimard Folio/essais, 2004, p. 160.

22 Steven WEINBERG: *The First Three Minutes*. New York: Basic Books, 1993, p. 4.

23 Jean-François LYOTARD: “La peinture du secret à l'heure postmoderne. Baruchello” in *Le secret. Traverses*, 30-31, 1984, p. 98. Teniendo en cuenta el análisis de Lyotard sobre los “monogramas de Baruchello, uno podría imaginarse *El Solipsista*, desde dentro, es decir, como su sujeto; y desde fuera, es decir, como objeto de la página, como “un depósito de energía narrativa” que generara otras “narrativas” y como tales fueran “depósitos de lo indefinido”.

Y ¿que ocurriría si nuestro breve relato corto, con su cierre imposible, fuera una representación de la topología del universo para el cual no está todavía asentada la cuestión de su finitud y podría ser, al igual que nuestro breve relato, “finito aunque sin límites”²²? El universo, un objeto de lo más paradójico.

Así es la realidad de nuestro relato “con poco a lo que mirar y mucho sobre lo que pensar”²³. Un formato de lo más verosímil, extenso y pequeño a la vez, para el silencio de nuestros universos, ya sean éstos páginas blancas o agujeros negros.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTH, John: *Lost in the Funhouse*. New York: Anchor books, Doubleday, 1969.
—: *The Friday Book*. Baltimore: John Hopkins U.P., 1984.
- BLANCHOT, Maurice: *de kafka à kafka*. Paris: Gallimard, 1981.
—: *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955.
- BRAUTIGAN, Richard: *Revenge of the Lawn: Stories 1962-1970*. New York: Houghton Mifflin / Seymour Lawrence, 1995.
Centre Georges Pompidou: *Le secret. Traverses*, 30-31, mars 1984.
- COLERIDGE, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*. 1817. London: Everyman, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles: *L'Image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.
—: *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.
—: *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Puf, 1962.
- DERRIDA, Jacques: *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
—: *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- GENETTE, Gérard: *Figure III*, Paris: Seuil, 1972.
- KANT, Emmanuel: *Critique de la faculté de juger*. 1790. Paris: Vrin, 1993.
- LUMINET, Jean-Pierre: *L'Univers chiffonné*. Paris: Gallimard Folio /essais, 2004.
- LYOTARD, Jean-François: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1988.
- MARLOWE, Christopher: *The Jew of Malta*. ed. N.W. Bawcutt. Manchester: Manchester U. P., Revels Play, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Ainsi parlait Zarathoustra*. 1883-1885. Paris: Gallimard, 1971.
- POE, Edgar Allan: *Poems*. ed. Claude Richard. Paris: Aubier, 1978.
—: *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, ed. Harold Beaver. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- WEINBERG, Steven: *The First Three Minutes*. New York: Basic Books, 1993.