

Juan José Saer

Trabajos



Escritos por uno de los más grandes escritores argentinos, estos artículos sobre literatura tienen un doble atractivo: le proporcionan al lector apasionado una valiosa información, y al mismo tiempo deleitan con la belleza de su prosa. *Trabajos* tiene la inconfundible impronta del estilo de Saer, y son testimonio de su firme modo de concebir la creación artística. El volumen recoge textos que en su mayoría fueron publicados en medios periodísticos. Esta apertura a la prensa masiva constituía una experiencia nueva en su trayectoria de escritor, y los artículos confirman que la contundencia de su pluma y de sus ideas va más allá de cualquier género.

En estos textos, Saer vuelve a analizar la obra de algunos de sus autores más preciados: Cervantes, Onetti, Kafka, Flaubert, Robbe-Grillet, Musil, Felisberto Hernández, Robert Walser, y los ilumina con su interpretación. Pero, además, con este formato más breve que el de los ensayos, aborda otras cuestiones, tales como «el dispositivo Genet/Sartre», *Las Mil y una noches*, la traducción argentina del *Ulises*, «la relación Dostoievski-Bielinsky» o la obra de Hugo Gola. Su mirada, siempre fiel a los principios de su visión de la literatura y el arte, en estas páginas vuelve a dar muestras de su brillo y de su inteligencia. Saer refleja aquí su pasión por el oficio de escribir, entendido como invención de mundos y de procedimientos. La narración es la búsqueda de un sentido posible para la caótica opacidad del universo, a la par que una fuente de goce inmediato y vívido.

Lectulandia

Juan José Saer

Trabajos

ePub r1.0

Titivillus 20.10.15

Juan José Saer, 2005

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Al clan Putget

Prólogo

La mayoría de los textos que componen este volumen son artículos periodísticos, escritos a partir del año 2000, para responder a una invitación de la Folha de São Paulo a colaborar en su suplemento cultural. A esa propuesta siguieron al poco tiempo la de El País de Madrid y La Nación de Buenos Aires, de modo que estos últimos años, he venido trabajando regularmente en ellos, con meticulosidad pero también con innegable placer: la ocasión de expresar con entera libertad algunas ideas sobre el arte, la política o la cultura en esos diarios de gran difusión era una experiencia nueva en mi oficio de escritor, y me pareció que valía la pena medirse con ella. Al lector del conjunto le corresponde juzgar la validez del resultado, no a mí.

De vez en cuando, algunos de estos textos respondían a encargos precisos: Libros argentinos e Historias de familia me fueron solicitados por La Nación para la Feria del Libro de Buenos Aires, y para un número especial del suplemento literario sobre el tema de la familia; Bouvard y Pécuchet, por el diario Le Monde, y El escritor argentino en su tradición, que cita deliberadamente en el título la célebre conferencia de Borges, por la Folha de São Paulo cuando tuvo lugar en la Argentina el penoso incidente del corralito: en el extranjero, muchos se preguntaban con razón si los descalabros periódicos de la economía argentina influían sobre la vida cultural del país.

Dos de estos trabajos —los más largos—, dedicados a la obra de Juan Carlos Onetti, responden a solicitudes académicas: El soñador discreto constituyó la lección inaugural en el coloquio Onetti que tuvo lugar en París en diciembre del 2001, en la sede de la Unesco, y Onetti y la novela breve es el prólogo a un volumen de la colección Archivos, de próxima aparición. Con los dos trabajos restantes, constituyen un pequeño homenaje personal al gran narrador uruguayo.

El orden del libro no tiene en cuenta el orden en el que los artículos fueron escritos o publicados; para la presente edición, traté de organizarlos de una manera más adecuada a su presentación en conjunto, empezando por los artículos que tratan de temas más generales, y siguiendo por aquellos que se ocupan de autores o de libros concretos. Espero que ese intento de racionalidad le parezca tan evidente al lector como me lo pareció a mí mismo en los días en que el libro se armaba.

12 de enero de 2005.

POSMODERNOS Y AFINES

Algo es seguro: cuando se trata de definir la posmodernidad, los conceptos rigurosamente estéticos no abundan entre sus defensores. En cambio, las consideraciones históricas, sociológicas, políticas, periodísticas, culturales pululan, y el justificativo principal de la actitud posmoderna vendría de un diagnóstico inapelable: la muerte de las vanguardias. Otros planteos que caracterizan al posmodernismo son el argumento cuantitativo aplicado a la difusión y a la recepción de una obra artística, y la reivindicación, como antítesis de las vanguardias, de una supuesta diversidad cultural, representativa del auténtico gusto de las masas en oposición al elitismo vanguardista. Hace poco, un ataque contra Pierre Boulez y la música contemporánea se basaba en el argumento de que la producción de esa música era escasa y dirigida a un pequeño grupo de fanáticos, y que, en cambio, la verdadera contemporaneidad incluía todo lo demás, en una lista heteróclita donde figuraban Ravel y la salsa, Francis Poulenc y la canción popular francesa, Richard Strauss y John Coltrane, etcétera. Ese argumento contra la vanguardia musical podía reducirse a un sofisma economicista: teniendo en cuenta el costo que suponía la experimentación musical, en instalaciones sonoras, computadoras, personal, etcétera, las escasas horas de creación anuales, y el poco público elitista interesado en ellas, esa música no era competitiva y resultaba por lo tanto antieconómica.

El posmodernismo considera las vanguardias como un movimiento dogmático, y con la restauración de cierto conformismo estético parece significar más o menos lo siguiente: puesto que las obligaciones que nos imponían las vanguardias ya no tienen vigencia, hemos decidido recuperar nuestra libertad. El posmodernismo es como un señor divorciado que, por no sentirse ya obligado a serle fiel a una esposa exigente, se lanza sin escrúpulos a frecuentar cabareteras. Semejante al agujero negro de los astrofísicos, su vacío teórico absorbió vertiginosamente los academismos y los resentimientos que habían sido relegados por el desenvolvimiento de las vanguardias a lo largo del siglo xx. Y si estamos obligados a referirnos al posmodernismo por medio de metáforas y de comparaciones, es justamente porque se trata de un fenómeno inasible desde el punto de vista conceptual. Su esencia misteriosa sólo es reconocible a través de sus rechazos y de sus efectos.

Su oposición a las vanguardias no es artística, sino supuestamente ética, política, cultural: a la tiranía irrazonable de las vanguardias, opone el *democratismo* posmoderno. En su chirle relativismo, los contrarios, si no siempre se reconcilian, existen en un plano de igualdad, de tal manera que, en su opinión, Isabel Allende y Juan Carlos Onetti por ejemplo, son igualmente novelistas, y dentro de la lógica democratista que hace del público la instancia decisiva del proceso creador, la supremacía le corresponde al más votado o sea, en el crudo lenguaje economicista que prevalece hoy en día, al más vendido. La prioridad en arte del valor de cambio

sobre el valor de uso define bastante claramente la concepción posmoderna.

Hacia 1840, Charles Fourier afirmaba ya que la civilización, etapa a la que ha llegado la sociedad moderna, no es más que la última forma, insidiosa y omnipresente, que asume la barbarie. Inversamente, el *democratismo* pretende hoy en día que nuestra sociedad encarna *el mejor de los mundos posibles*. La tendencia posmoderna es un epifenómeno de la ideología ultraliberal, que a mediados de los años setenta subvencionó a ciertos historiadores para incitarlos a denigrar la Revolución Francesa o los movimientos tercermundistas, que no por haberse extraviado en estrategias equivocadas dejan de tener razón, como está poniéndolo otra vez en evidencia la así llamada mundialización, de la que la Argentina podría ser uno de las más tristes ejemplos. Los ideólogos del ultraliberalismo pretendieron durante algunos años que habíamos llegado al fin de la historia. El *democratismo* posmoderno es la expresión de esa ideología trasladada a la cultura.

A pesar de su reivindicación de la libertad en arte, el posmodernismo está estrechamente ligado a la ideología oficial de los ultraliberales. Su democratismo — que no tiene nada que ver con la verdadera democracia, cuyas exigencias y responsabilidades éticas y sociales son irreconciliables con el liberalismo salvaje— se contenta con reivindicar las más blandas y vagas categorías del consenso, para el cual toda tentación de ruptura es inmediatamente excluida del debate. Así, por ejemplo, del mismo modo que el público —leáse el cliente— es el juez supremo de la pertinencia artística, el academicismo se presenta como un nuevo clasicismo, y el discurso artístico se confunde con los valores de la opinión, de modo que, si tomamos como ejemplo a la literatura, los novelistas ya no necesitan buscar nuevos caminos formales o una visión inédita del mundo para ejercer su arte, sino que les basta con limitarse a reproducir la ideología, los valores y la situación social, étnica o cultural de su público. Los géneros cumplen en ese sentido el mismo papel que el envoltorio invariable de una marca de café: su finalidad es permitirle al cliente identificar claramente el producto que está buscando. La famosa emancipación posmoderna de la tiranía de las vanguardias, no es más que la libertad de comercio ultraliberal que quiere eliminar todas las barreras que podrían obstaculizar la más salvaje competencia. Esa competencia, por otra parte, no se atiene a ningún código; las reglas mundiales del comercio sólo benefician a los que ya gozan en el mercado de una posición de privilegio.

En el posmodernismo, el artista deja de ser el artesano en que lo había transformado la era industrial para volverse una especie de pequeño empresario. Ya no hay movimientos literarios reunidos en torno a una filosofía o a una estética, como el romanticismo, el expresionismo, el surrealismo, etcétera, sino sólo cuentapropistas aislados que suministran su mercancía de acuerdo con las demandas del mercado — lo que se vende en el momento o lo que perpetúa la imagen de marca de tal o cual autor— y que producen varias mercancías diferentes, según los destinatarios, como por ejemplo los diarios o las colecciones especializadas en distintos géneros

(histórico, policial, erótico, etcétera), e incluso hasta trabajan sin firmar, como guionistas, adaptadores o escritores fantasmas que les venden materia prima literaria a todos aquellos que, sin saber escribir, quieren también producir literatura. Lo que no les impide, si el trabajo por encargo se vuelve superior a su capacidad de producción, de contratar a su vez personal suplementario para que lo realice en su lugar.

Es obvio que este estado de cosas, propio de la sociedad mercantil, es anterior a la ola posmoderna: lo que ocurre simplemente es que, lo que antes era considerado como envilecedor para la actividad literaria, con su religión del público, su rechazo de la oscuridad y de la complejidad formal, el posmodernismo de hecho lo legitima. En realidad, cada vez que una supuesta teoría exalta al público y exige su respeto por parte del artista, lo más probable es que sólo se trate no de un alegato estético, sino de una actitud demagógica tendiente a justificar alguna inconfesable tergiversación. Porque en definitiva, aunque simule liberar al público de la tiranía de las vanguardias instaurando una libertad estética que decreta abolida de una vez por todas, en la glaciación final de la historia, la querrela de los clásicos y los modernos, la propaganda posmoderna no es más que una tentativa de *normalización*.

No fue ni la primera ni la única durante el siglo xx: el estalinismo, el capitalismo y el nazismo aportaron en su momento su colaboración a la condena de las vanguardias. También esas ideologías pretendieron encarnar el gusto de una mayoría —proletariado, pueblo alemán, público— y decretaron abolidas la experimentación, las búsquedas formales, la libertad de pensamiento estética, filosófica y política, si esa libertad no coincidía con los designios de hegemonía que los estados que encarnaban esas ideologías se habían propuesto. En los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial, el proceso de normalización es evidente. Después de la brillante eclosión vanguardista durante la Revolución Rusa de 1917, la grotesca planificación pseudoartística del realismo socialista llegó para acabar con toda tentativa de diversidad filosófica y estética; con su innoble elucubración sobre el *arte degenerado* los nazis pretendieron condenar las más importantes creaciones artísticas, científicas y filosóficas del primer tercio de siglo, y, por los mismos años de la década del treinta, un complicado y férreo sistema de censura transformó al cine norteamericano en un dócil instrumento de propaganda haciéndole adquirir hábitos que ni siquiera hoy, treinta años después de haberse liberado de esos códigos, la industria de Hollywood, a pesar de su presunto desparpajo político, moral y sexual, ha sido capaz de superar. Es sabido que uno de los personajes más siniestros del *establishment* estadounidense, Edgard Hoover, el director del FBI, almorzaba frecuentemente con los productores de las grandes compañías cinematográficas.

Esos actos terroristas disfrazados de teorías estéticas también eran *posmodernos*: llegaban para combatir todo lo nuevo en el arte y en el pensamiento invocando una supuesta orientación que la mayoría reclamaba, y para restaurar valores pretendidamente populares, basados en la tradición, en la claridad, en el mensaje positivo, en el folklore. Contra el dodecafonismo, los nazis invocaban Beethoven,

Wagner, Richard Strauss, pero también las marchas militares y las canciones populares, igual que hoy en día los posmodernos mezclan Ravel, la música repetitiva norteamericana y la salsa para oponerse a la música contemporánea. Los burócratas de Stalin razonaban de la misma manera: los propagandistas del régimen intentaban anexionar a Chéjov, a Tolstoi, a Cervantes o a Balzac, mezclándose con ellos en la misma bolsa, en tanto que en la otra se expedía a los campos, al suicidio o al silencio a Maldestam, a Essenin o a Dostoievski. Y en cuanto al cine de Hollywood, las leyes del teatro de boulevard y los valores y la forma del melodrama imperaron en sus productos de manera excluyente, hasta evacuar de ellos, a pesar de la caricatura de realismo a que los obligaban las exigencias de la propaganda, toda realidad: el pretexto era naturalmente el gusto del público, y podemos ver en esa instrumentalización del cine norteamericano por el poder político, una de las primeras expresiones del democratismo posmoderno. En el democratismo no se prohíbe nada o casi nada: se aplasta toda tentativa de independencia a partir de una posición de predominio económico, informativo, institucional. El arte es marginalizado, y para los productos industriales, la publicidad masiva y omnipresente y la *comunicación empresarial* dirigida a los medios, donde ya está sugerido de antemano lo que hay que decir del producto, vuelven superflua a la crítica. El conflicto entre ciertos países europeos y los ultraliberales de la Organización Mundial del Comercio a propósito de la llamada «excepción cultural», revela claramente el fondo del problema. Con la más pura lógica posmoderna, los economicistas actuales (que, dicho sea de paso, durante la guerra fría tildaban a los comunistas de insensibles materialistas atribuyéndose a sí mismos el monopolio de los valores espirituales) profieren sus reivindicaciones: en el espacio mercantil las distinciones son superfluas, y exigir una excepción para los objetos culturales no tiene sentido, puesto que son una mercancía como cualquier otra.

La inutilidad de establecer las distinciones apropiadas, los posmodernos quieren trasladarla al plano artístico propiamente dicho. Implícitamente, para ellos, para volver al ejemplo utilizado más arriba, Isabel Allende y Juan Carlos Onetti son igualmente novelistas. Esa identificación notoriamente inadecuada quizás no sea una grosera tentativa de nivelación, sino apenas un síntoma de impotencia: el sumario alegato que contiene en favor de una mayoría fantasmal llamada público, revelaría en ellos la ausencia de los conceptos necesarios para permitirles aprehender las evidentes diferencias.

AL ESTE Y AL OESTE DEL EDÉN

Que Dios haya separado los cielos y la tierra, y el día y la noche, y la tierra y las aguas, y creado de la nada los vegetales, y las estrellas, y los monstruos marinos y los seres vivientes según su género, y después el hombre a su imagen y semejanza, y todo eso en seis días es más que probable: es verosímil, no porque haya ocurrido de verdad, sino porque el mito que lo refiere es coherente, y aunque no compartamos sus pautas de realidad, tampoco es posible descubrir en él ningún anacronismo serio. Desde el punto de vista narrativo, podría señalarse a lo sumo cierto desorden en la Creación, alguna que otra falta de método, e incluso de necesidad: un demiurgo que creó el universo de la nada hubiese debido también ser capaz de crearlo de una sola vez, en un milésimo de segundo, tal cual es ahora, y no parte por parte, laboriosamente, en una fatigosa semana de esfuerzos inhumanos.

Es con Caín y Abel y al este del Jardín del Edén que empiezan las complicaciones. Después del fratricidio, cuando las recriminaciones de Jehová le hacen tomar conciencia del horror de su crimen, Caín exclama: «Seré extranjero en la tierra, y me matará el primero que me encuentre» (Génesis, 4, 11). La escena es extraordinariamente intensa, pero por lo que el lector conoce de la Creación hasta ese momento, sabe que Caín no corre el menor riesgo de ser asesinado, porque después de haber matado a su hermano, es el único ser humano que queda en el mundo. Eso no le impide emigrar al este del Edén, a un lugar llamado justamente *Errante* (Nod), conocer a una mujer y tener una vasta descendencia. Pero no hay que cometer el error, de gusto y de inteligencia, de burlarse de las contradicciones de un mito. A partir de la segunda mitad del siglo XIX en sus tratados monumentales de mitología comparada, Max Müller, Salomón Reinach y James George Frazer intentaron elaborar en sistemas la lógica oculta de los mitos, y en el siglo XX, entre muchos otros, Claude Lévy-Strauss, Marcel Detienne o Jean Pierre Vernant les dedicaron años de reflexión puntillosa y exhaustiva.

No se trata de indagar la lógica interna de ciertos mitos, sino su veracidad, pero únicamente cuando pretenden presentarse como veraces. El libro clásico de Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1946), dedica el primer (y ejemplar) capítulo al análisis comparado de Homero y del Antiguo Testamento. Después de estudiar sus respectivas retóricas, Auerbach explica la posición del lector frente a esos textos: «Podemos muy bien tener nuestras dudas sobre la historicidad de la guerra de Troya y de las navegaciones de Ulises, y sin embargo experimentar, leyendo a Homero, el género de emociones que Homero intentaba suscitar; pero el que no cree en el sacrificio de Abraham, no puede hacer de su relato el uso para el que fue escrito. Hay que ir incluso más lejos. La Biblia no sólo pretende a la veracidad de manera mucho más explícita que Homero, sino que impone tiránicamente esa pretensión, excluyendo a todas las otras. El mundo de las

historias de las santas Escrituras, no solamente reivindica para sí la verdad histórica, sino que se concibe también como la única verdad».

Ante esta exigencia, las contradicciones de los mitos incitan, desde luego, a ser objetadas. Buena parte del pensamiento occidental ha estado en guerra secreta o abierta contra ella. Y Auerbach observa que, para ciertos intérpretes racionalistas de las Escrituras, con los que no parece estar de acuerdo, el narrador bíblico debía mentir deliberadamente, que no era «un inofensivo mentiroso como Homero, que miente para procurarnos placer, sino un mentiroso con un fin político, que mentía movido por una voluntad de dominio». Para Auerbach, también es admisible la opinión opuesta, o sea que el autor de esos relatos creía *apasionadamente* en ellos. Lo reprochable de la comparación con Homero no es la manera en que describe al narrador bíblico, sino, movido tal vez por preocupaciones didácticas, que trate a Homero de «mentiroso inofensivo que miente para procurarnos placer».

Solamente en el sentido de que no tratan de imponerse como únicos, excluyendo a todos los otros con fines de dominación, en que no pretenden haber sido dictados por el Señor mismo del Universo para que la especie humana acepte como indiscutibles sus dogmas, es que los textos homéricos son inofensivos, que no nos ofenden, es decir, etimológicamente que no nos chocan ni nos agreden. Y aunque ignoramos todo de quien los forjó y casi todo de la manera en que los cantos llegaron hasta nosotros, podemos atribuirles al autor, o a los autores, por lo que sabemos de otros grandes narradores más cercanos a nuestro tiempo, que también ellos creían apasionadamente en la profunda necesidad de sus historias. Pero Homero tuvo notorios contradictores, en relación con la veracidad de sus relatos justamente. Platón fue uno de ellos; no pocas veces, el tono con que se refiere a Homero destila cierta condescendencia. Muchos recordarán el comienzo célebre del libro x de *La república*, cuando Sócrates propone no admitir en ella, *en ningún caso*, la poesía imitativa: «Que quede entre nosotros —no vayan a denunciarme a los poetas trágicos y otros imitadores— pero para mí todas las obras de ese género destruyen el espíritu de los que las escuchan, cuando no tienen el antídoto, es decir la conciencia de lo que realmente son... Hay que decirlo, aunque cierto afecto y respeto que siento por Homero desde la infancia me incitan a callarme, ya que parece ser sin duda el maestro y el jefe de todos esos bellos poetas trágicos. Pero no hay que acordarle a un hombre más consideración que a la verdad».

Poco importa la verdad de una historia; es el uso que una sociedad hace de ella lo que cuenta. Las intensas visiones bíblicas repugnan a muchas inteligencias porque quienes suelen apropiarse de ellas con los fines más diversos, las decretan obligatoriamente ciertas, no alegóricas ni simbólicas sino auténticas, afirmación que ninguna mente crítica estaría dispuesta a aceptar. E inversamente, es posible comprobar cómo desde un punto de vista opuesto, Platón excomulga a Homero y a los poetas trágicos —no con anatemas desde luego, sino más bien con ironía y cierto desdén— por respeto a la verdad. ¿La verdad resultaría ser el opio del pueblo?

Una narración no es ni verdadera ni falsa; simplemente *es*. El uso que se hace de los relatos bíblicos o incluso, como lo afirma Auerbach, la razón por la que fueron escritos, es lo que incita a muchos lectores a dejar de leerlos, no los relatos propiamente dichos. La terrible historia de Caín y Abel es un mito universal, la matriz de una situación humana que sin cesar se repite y se repetirá hasta el fin de los siglos; la señal que Jehová le imprime para protegerlo de una posible venganza, tal vez sea la filiación trágica que el texto le atribuye a la especie humana, o apenas un subterfugio narrativo inhábil para justificar el capítulo quinto del Génesis, donde se detallan las generaciones salidas de Adán que llegan hasta los días en que escribe el autor. La segunda opción sería extranjera al relato, un agregado heterogéneo a su esencia destinado a hacerlo coincidir con una supuesta verdad histórica.

En el fondo, se cree en Dios o en una narración por las mismas razones: en el enigmático fluir del tiempo, en la extrañeza del propio ser y en la opacidad caótica del mundo, ambos ofrecen una apariencia de realidad, un sentido posible, la inteligibilidad de un orden, aunque en el primer caso se trate de una promesa que nadie entre los humanos está autorizado a formular, y en el segundo, de un goce inmediato y vívido en el que participan a la vez la imaginación, las emociones y la inteligencia.

VANGUARDIA Y NARRACIÓN

En los años cincuenta y sesenta, los teóricos del *Nouveau Roman* afirmaban con vehemencia que la novela era el único arte que, en el siglo xx, no había llevado a cabo la revolución vanguardista, a diferencia de la plástica, la música y la poesía, que desde hacía casi tres cuartos de siglo venían cumpliendo la suya. Si el cubismo y otras escuelas de los años diez, veinte y treinta, el dodecafonismo y el surrealismo, al irrumpir en la escena artística, habían generado anatemas, escándalo y polémica, ya habían sido transferidos al limbo sereno en el que los vaivenes del gusto artístico suelen arrumbar a los clásicos. Contrariamente, todavía en 1973 Jean Ricardou, en su libro sobre el *Nouveau Roman*, escribía: «Ya se trate de edición, de premios literarios, de los diarios, de la universidad, el *Nouveau Roman* ha por cierto logrado inscribir algunos caracteres de su actividad... Sin embargo, la acogida global que le han reservado las instancias culturales se parece singularmente a *una recepción a regañadientes*». Hoy, treinta años más tarde, es posible comprobar que esa resistencia sigue todavía viva y que, a pesar de una recepción parcialmente positiva en las instancias culturales oficiales (Nathalie Sarraute en la *Pléiade* por ejemplo o el premio Nobel a Claude Simon que, en cierta manera, reconoce al conjunto de la escuela) el rechazo sigue siendo en muchos círculos obstinado y violento.

¿Por qué tanto furor? Varias pueden ser las causas, y de orden diverso. La más evidente es que la complejidad de una obra artística, que la aparta de la costumbre, no únicamente desconcierta sino que a veces incluso, cuando no se está preparado para recibirla, decepciona y ofende. La recepción tumultuosa de las novedades, a veces radicales, que es una constante en la historia de las vanguardias, suele componerse de racionalizaciones arbitrarias, pero también de indignación y de despecho. En el caso del *Nouveau Roman*, ese repudio persistente intriga bastante si se tiene en cuenta que su advenimiento ya ha dejado de constituir una novedad, y está inscripto en la historia de la literatura francesa.

Un rechazo tan obcecado, sin embargo, puede tener alguna otra causa que habría que indagar, quizás, no en el carácter propio del *Nouveau Roman*, sino más bien en la función que la sociedad le atribuye al género narrativo. Es evidente que la poesía lírica gozó siempre de un estatuto más libre que el de la poesía épica, porque la lírica, apta a expresar lo íntimo y personal del poeta podía permitirse (según la óptica de sus receptores, y de ninguna manera de la de los poetas mismos) una mayor irresponsabilidad que la épica, requisicionada a menudo para encarnar el punto de vista de la sociedad entera. Cuando en la primera mitad del siglo xix la poesía comienza a escribirse también en prosa, el uso que los poetas hacen de ese nuevo instrumento irá volviéndose poco a poco una contribución decisiva para las vanguardias, en tanto que cuando el género épico adopta la prosa, con el nuevo género que nace de esa elección —la novela— se producen al mismo tiempo, en las

múltiples tentativas de ese arte singular, muchos fenómenos contradictorios e incluso conflictivos.

La representatividad social heredada de la épica parece obligar a la novela a privilegiar la linealidad, la acción, la transparencia (en el sentido que le da Sartre a esta palabra, el de un lenguaje utilizado no en su materialidad opaca como lo hace poesía, sino como un intermediario invisible entre el lector y el significado). Si bien la épica, a partir de *Don Quijote de la Mancha* por lo menos, en la evolución de las formas narrativas, ha dejado de tener un papel predominante (e incluso podríamos decir que el relato occidental se desvía progresivamente hacia una retórica *anti-épica*), los procedimientos que vehiculaban sus valores sociales y literarios siguen siendo omnipresentes, y es evidente que el ejercicio de toda narrativa válida ha consistido en oponerse a ellos. Es esa oposición lo que explica la recepción conflictiva de cada nueva narración a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Los procedimientos utilizados por la épica, linealidad, acción, transparencia, pero también intriga excesiva, caracteres contrastados, conflictos temáticos, y muchos otros, siguen alimentando masivamente la producción industrial de una nueva mercancía: el relato de consumo. Esto no es un juicio de valor sino una descripción, que podríamos calificar de superflua, hasta tal punto el fenómeno al que se aplica se ha hecho evidente. Hoy en día el lector-cliente se ve enfrentado a una avalancha sin precedentes de subproductos épicos, o derivados de otros géneros cuya vigencia ha desaparecido desde hace mucho tiempo de la reflexión narrativa. La tentativa de utilizar esos géneros desviándolos de su destino industrial, que podría ser una opción respetable, termina a menudo ahogándose en las mismas aguas pantanosas de las que se pretendía rescatar al género, como pasó en las últimas décadas con la moda desleída del llamado *policia metafísico*.

En el estruendo de esa avalancha, la voz narrativa que realmente inventa mundos y procedimientos —términos que casi podríamos considerar como sinónimos para el texto de ficción— demora siempre en dejarse oír. A partir de mediados del siglo XIX, la historia de la narración occidental es la historia del desfase cronológico entre el trabajo de los grandes artistas que la construyeron —Flaubert, Dostoievski, Henry James, Proust, Kafka, Joyce, Musil, Borges, Svevo, Gadda, y tantos otros— y su aceptación por una nueva generación de lectores. Si a veces les tocó en suerte alguna celebridad relativamente temprana, como en el caso de Flaubert o Joyce, no fue a causa de su originalidad narrativa, sino por las acusaciones de inmoralidad o de demencia que recibieron y que siempre solicitan la curiosidad del «hombre culto», a tal punto que hoy en día —desde hace bastante tiempo a decir verdad—, esas acusaciones se han transformado en argumentos de venta.

Es posible deducir entonces que cuando los teóricos del *Nouveau Roman* afirmaban que la novela no había asumido las exigencias de la vanguardia como otras artes, no estaban pensando en esos nombres ilustres, en cuya tradición se inscribían, sino en el contexto industrial que les oponía la misma resistencia que a sus

antepasados. Aunque casi nunca se proclamaron de vanguardia —algunos incluso hubiesen rechazado con energía la idea— las grandes figuras de esa tradición lo fueron en su reflexión y en su práctica narrativa. Es verdad que desde ese punto de vista hay dos clases de narradores: los que reflexionan explícitamente sobre su oficio, por escrito, en forma directa o indirecta, conceptualizando los problemas que les plantea su arte, o los que lo hacen en silencio elaborando esos problemas en el interior mismo de sus relatos. Los primeros, extrapolando de su praxis esas reflexiones, las dan a conocer en su correspondencia (Flaubert), en sus prólogos (Henry James), en sus diarios (Kafka), en sus ensayos (Borges, Broch, Arno Schmidt, Gadda) o incluso en sus textos de ficción, como Robert Musil, que se exploya magistralmente en una página de su novela sobre el relato tradicional, o Borges, que ha escrito cuentos sobre algunos vanguardistas imaginarios. Los otros, como Joyce, Proust o Faulkner, o, entre nosotros Onetti o Rulfo, si no se ocupan explícitamente de esos problemas, los transforman en la materia misma de sus relatos, con lo que rechazan sin la menor duda posible cualquier tipo de conformismo.

Sin estridencias pero también sin concesiones, la tradición de la narrativa moderna es el ejemplo mismo de una exigencia artística y filosófica obstinada en hacer surgir, contra «las fuerzas que tiran hacia lo oscuro», según la expresión de Henry James, una galaxia luminosa de mundos imaginarios, que ya es imposible distinguir del otro, al que por un abuso de lenguaje llamamos real.

LÍNEA CONTRA COLOR

En su minucioso (y apasionante) libro sobre los pintores venecianos del siglo XVI, el historiador de arte David Rosand analiza, entre otras obras maestras del siglo, un cuadro de Tiziano, *La Madonna di Ca' Pesaro*, que el maestro veneciano pintó entre 1519 y 1526 para la iglesia Santa María Gloriosa dei Frari, destinado a un altar lateral acordado a perpetuidad a Jacopo Pesaro como capilla privada para su familia, algunos de cuyos miembros aparecen junto a él en el cuadro.

Desde el punto de vista iconográfico, el cuadro presenta según Rosand una sorprendente particularidad: la Virgen y el Niño que, siguiendo las reglas del género, aparecen siempre ubicados en el centro de la imagen, han sido desplazados notoriamente por Tiziano hacia su borde derecho. La razón de esa innovación es simple, pero revela la elaborada lógica visual de los grandes artistas de la época: como la obra estaba destinada a un muro lateral de la iglesia, a la izquierda de la entrada, el pintor calculó que, dirigiéndose hacia el altar mayor, un observador, teniendo en cuenta la dirección oblicua de su mirada, vería antes que nada el sector derecho del cuadro, y por lo tanto la Virgen y el Niño debían ocupar ese sector para ser captados en primer lugar por la mirada situándose, no en el centro convencional del cuadro sino, de un modo más dinámico, en el de la visión.

Esta rigurosa puesta en escena tiene sin embargo su reverso: examinada con las técnicas modernas de análisis, la tela reveló ya desde 1877 que, debajo del fondo definitivo, consistente en dos inmensas columnas que se prolongan más allá del borde superior del cuadro, sugiriendo la continuidad del espacio terrestre y del espacio celestial, Tiziano había pintado otras variantes como fondo, de las cuales quedan todavía rastros bajo la imagen actual. Dicho de otra manera, que a pesar de la metódica puesta en escena arquitectónica, el trabajo mismo del pintor sobre la tela se permitía una buena dosis de riesgo y de improvisación.

Tal evidencia, que resulta banal en nuestra época, dio lugar en el Renacimiento a un debate, que se ha vuelto clásico, entre los maestros toscanos, o más ampliamente de Italia central, y la escuela veneciana: la oposición entre la línea y el color, entre los que sostenían que el dibujo contiene el fundamento mismo de la pintura (y también de la escultura y de la arquitectura) y los que basaban lo esencial de su arte en el manejo del color. La línea representaba la abstracción, el cálculo y la espiritualidad de la pintura, y la aplicación directa del color sobre la tela, prescindiendo del diseño rector que introducía el dibujo, tal como se practicaba en Venecia, el primitivismo, la servidumbre a la materia y la sensualidad. Como lo resume Sartre de un modo vagamente sarcástico en su curioso ensayo sobre Tintoretto: por un lado, la música de las esferas (aludiendo a la armonía numérica de la escuela de Pitágoras), y por el otro, el abandono al espontaneísmo.

Extraída de su contexto, la querella se repite, conscientemente o no, en toda la

historia del arte, y si queremos encontrar un ejemplo relativamente reciente, podemos referirnos a la evolución del arte abstracto a mediados del siglo xx, y a su bifurcación en dos escuelas que, aunque provenientes de un mismo rechazo de la figuración, culminaron en una oposición tajante: la abstracción geométrica por un lado, y el expresionismo abstracto por el otro, la calculada geometría del último Kandinsky, del período suprematista de Malevitch, de Mondrian, y el gestualismo de Hartung o de Soulages, el tachismo, o el chorreo aleatorio de Jackson Pollock, técnicas estas últimas que, como bien lo expresa Dora Vallier en su artículo ABSTRAIT del *Diccionario Larousse de la Pintura*, permiten al artista «un valor expresivo tanto más intenso cuanto que se manifiesta en el instante mismo de su realización».

En realidad, esta oposición no es exclusiva de la pintura, y tiene menos que ver con el mayor o menor rigor de tal o cual técnica que con el papel que el artista le asigna en las diferentes etapas de su trabajo. Aun en la más ortodoxa sumisión al diseño, hay una etapa intuitiva en la que, por más que pretenda basar las leyes de su arte en una serie de principios intangibles, el artista deberá abandonarse a la aparente arbitrariedad de su propio gusto, para adoptar o rechazar un detalle, un punto de vista, etcétera, e inversamente, el ojo de Pollock decidía, en sus sesiones de chorreo aleatorio, en qué momento del trabajo las sucesivas manchas que se iban acumulando en la tela habían encontrado por sí mismas la organización formal adecuada que las transformaba en obra de arte.

Dos ejemplos literarios ilustres podrían servir para demostrar la universalidad del problema: Joyce y Proust. Para Joyce, que creía en ciertos preceptos de la filosofía medieval, la obra de arte debía ser una totalidad cerrada, armónica y radiante, y esas condiciones sólo podían obtenerse gracias a una planificación minuciosa. De esa manera, *Ulises*, que es sin duda su obra maestra, acumula, en cada uno de sus capítulos, no uno sino varios principios de organización, que se superponen y se combinan para ordenar el trabajo de escritura propiamente dicho. Cada capítulo corresponde a un canto de la Odisea, a una hora del día, a un arte, a un color, a un símbolo, a una técnica literaria y, a partir del capítulo cuarto, con la aparición del personaje principal, Leopold Bloom, a un órgano del cuerpo humano. Para poder describir la caótica experiencia del hombre moderno, Joyce se impuso una serie de férreas obligaciones, y para inventar una técnica capaz de representar la materia literaria más informe y caótica, el monólogo interior, consumió su vida (con la colaboración notoria del vino blanco) en esa disciplina extenuante.

El resultado fue el mismo para Marcel Proust: una obra inmortal y una muerte prematura. Y, sin embargo, su manera de componer era radicalmente opuesta a la de Joyce. Proust concibió su libro primero como artículo, después como cuento, y empezó a escribirlo con la intención de hacer una novela breve, pero la totalidad terminó ocupando siete gruesos volúmenes. Ya a partir del primero su editor lo amenazó con hacerle juicio o interrumpir la publicación, porque a medida que iba corrigiendo las pruebas, Proust agregaba páginas y páginas que aumentaban de un

tercio o del doble el volumen del libro. En realidad, *En busca del tiempo perdido* era un libro destinado a quedar inconcluso, no únicamente a causa del frenesí asociativo o de la mala salud de su autor, sino por el tema mismo que Proust se impuso: recuperar de la manera más completa posible su propio pasado. Ya sabemos que cada una de nuestras experiencias puede ser en cierto sentido infinita, y si algo certifica esa afirmación es el destino de la obra de Proust, que con los frecuentes descubrimientos de manuscritos inéditos y de variantes que realizan los especialistas, sigue escribiéndose sola tres cuartos de siglo después de la muerte del autor.

Como se ve, la disyuntiva entre línea y color, entre cálculo riguroso e improvisación, no es determinante para una obra de arte. La preponderancia de uno u otro método puede incidir sobre el estilo y la forma, nunca sobre su valor. A decir verdad, las dos actitudes que, si se reflexiona a fondo, están siempre presentes en toda obra de arte y son complementarias, tienden, por caminos ilusoriamente contradictorios, a un mismo fin: arrancar una veta exigua de luz de un yacimiento infinito de tiniebla.

LENGUA PRIVADA Y LITERATURA

Por supuesto que los ejemplos ilustres no faltan: los poetas latinos se nutrieron de cultura griega, y aunque adoptaron prácticamente todos los géneros literarios griegos, y sus lectores habituales conocían el griego tan bien como ellos, los trataron en latín.

En el siglo XIII, Dogen, el célebre maestro japonés del budismo zen, estaba exclusivamente nutrido de cultura china, pero escribió los noventa y cinco sermones de su tratado *La Verdadera Ley, Tesoro del Ojo*, el *Shôbôgenzô*, en japonés, tosca lengua vulgar inadecuada para la meditación según los prejuicios de la época. «Nosotros, los vulgares, no nacimos en la tierra del Medio (la China), y nuestro país es una orilla perdida en la loma del diablo», escribe él mismo en su tratado, pero en japonés. Y el más ilustre de todos, Dante, que no requiere presentación, hizo del dialecto toscano la más universal de las lenguas poéticas.

Después de hacer un vibrante elogio del idioma gaélico, el gran poeta irlandés W. B. Yeats aclara: «Se preguntarán ustedes por qué, a pesar de este elogio del gaélico, he escrito toda mi obra en inglés. Pues porque si bien el gaélico es mi lengua nacional, el inglés es mi lengua materna».

En el Río de la Plata, a principios del siglo XIX, un ejemplo modestísimo pero de consecuencias decisivas para nuestra literatura, muestra que la elección de la lengua materna como vehículo expresivo en el contexto de una cultura literaria que prescindía de ella, es un motivo constante en la historia de las letras. Me refiero a la breve obra de Bartolomé Hidalgo (1788-1822) el iniciador de la poesía gauchesca: de las ciento cincuenta páginas que en la cuidada edición de la Biblioteca Artigas de Montevideo constituyen su obra completa, las primeras sesenta se debaten en el esfuerzo inútil de imitar la retórica neoclásica que en esos años dominaba las letras hispánicas, tanto en la corte como en las colonias. Son imitaciones sin vida de una retórica vacía, sin filiación empírica ni referencias reconocibles. Hasta que, fechado en 1816, aparece el primer *Cielito de la independencia*, en el que, a partir de ciertas canciones populares, su lenguaje poético se transforma radicalmente, se vivifica y se regenera.

Con los *Cielitos* y los *Diálogos patrióticos* de Hidalgo, se estrena en literatura la lengua rioplatense, que en cierto sentido es y no es el español. El español sería el marco estructural de referencia de la que el habla rioplatense con el conglomerado histórico, multicultural y plurilingüístico que lo formó —aborigen, castellano, portugués, andaluz, gallego, y más tarde, inmigratorio— obtiene su coloración específica.

Por supuesto que estas consideraciones *a posteriori* estaban excluidas de las intenciones de Hidalgo: soldado y funcionario militar durante las guerras de independencia, su objetivo era comentar en versos populares, a menudo festivos, los avatares de la guerra para incitar a los gauchos, en su inmensa mayoría analfabetos,

con esa poesía oral, a enrolarse en la lucha contra los españoles. Nadie ignora este detalle pero el tema es otro: la imperiosa tendencia de la lengua en lo que tiene de más íntimo y privado a nutrir sin cesar la literatura y a producir a partir de una estricta y subjetiva privacidad del uso lingüístico, figuras universales.

En el caso de Hidalgo y del género gauchesco, el hecho es evidente. Del primer *Cielito* de 1816 a *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879, el impulso inicial de la poesía gauchesca, con su picardía intencionada y jocosa, en la que se percibe sin embargo una atmósfera constante de desafío y violencia, el mero goce verbal de las formas populares —es decir, en cierto sentido, *privadas*, no consagradas literariamente— que recorre toda la historia de la poesía gauchesca, en el *Martín Fierro* de José Hernández aparece al servicio de una construcción narrativa y de un designio poético más ambicioso que cristalizan en situaciones y personajes novedosos y autónomos. El mero verso festivo se vuelve ironía trágica y el desafío juguetón, amenaza, sangre, muerte.

Cuando adoptaba el estilo neoclásico Hidalgo desperdiciaba sus intenciones en los moldes de una retórica tan petrificada que todo estaba dicho de antemano en ella en forma convencional sin que ninguna idea, sentimiento, emoción, expresión nueva surgiese del texto. Sus poemas patrióticos en jerga neoclásica ni siquiera son poéticamente deplorables; peor aún: son abstractos y sin vida. Es cuando asumen la privacidad del habla que sus textos se vuelven vivientes y fecundos. Los mismos temas tratados por dos retóricas diferentes son objetivamente en la página temas diferentes, contradictorios, irreconciliables.

El habla popular rural en tiempos de Hidalgo era privada en el sentido de que no estaba previsto su uso literario, intelectual o filosófico. Era, por decirlo de alguna manera, de uso doméstico. Es posible verificar en cualquier tradición literaria la evolución de los géneros, de los lenguajes y de las formas percibiendo de inmediato esa intrusión renovadora de estilos, léxicos, expresiones consideradas hasta este momento como no literarias. Como lo escribe en una carta a Balzac del 3 de octubre de 1840, Stendhal, mientras escribía *La Cartuja de Parma*, solía leer cada día dos o tres páginas de Código Civil para «ser más natural». Este ideal de prosa narrativa, así como el torrente verbal joyceano que arrastra de todo en su corriente ejemplifican por vías diferentes esa necesidad de toda literatura de renovarse de tanto en tanto anexando zonas de la lengua que estaban aparentemente destinadas a quedar para siempre fuera de ella.

La privacidad en sentido estricto, el uso personal de la lengua es el jardín secreto en el que cada uno cultiva las especies de su predilección. En ese espacio íntimo, las leyes del idioma se relativizan y la infancia que persiste en el adulto, la ensoñación, la somnolencia, incitan a veces a retorcerle el cuello a las palabras como otros antes a la retórica o al cisne. La acumulación asociativa única que el uso personal de las palabras obtiene en el transcurso de una existencia, le da a cada una el tenor de una pieza única que reúne en ella, más allá del significado estricto que le atribuyen las

gramáticas y los diccionarios, la paleta multicolor de connotaciones recogidas en su ir y venir por los campos de la experiencia. El verde de la hierba no es un mero adjetivo, sino la vivencia simultánea de los mil matices de verde percibidos y almacenados en la memoria.

Esa intimidad con las palabras solamente es posible en el ámbito de la lengua materna. Más allá de la corrección gramatical, de la pertinencia conceptual, en las zonas porosas y ambiguas del lenguaje, vecinas del fantasma o del sueño, de la interpretación subjetiva, de la materialidad pura del signo, en sus infinitos usos no literarios, la lengua materna nutre sus reservas inagotables y secretas de poesía.

Como ejemplo, bastan las tres grandes figuras de la vanguardia latinoamericana: Huidobro, Vallejo, Neruda. Podemos considerar cada una de sus poéticas como la consecuencia extrema de un uso privado del lenguaje. *Trilce*, *Altazor*, *Residencia en la Tierra*, libros tan diferentes entre sí, tienen sin embargo ese punto común, verificable a simple vista, a saber las libertades insólitas que sus autores fueron capaces de atribuirse respecto de las normas, lingüísticas y gramaticales en general, y retóricas en particular, que reglamentaban en su tiempo la expresión poética. Huidobro, que escribió poesía en dos idiomas, castellano y francés, sólo cuando trabaja en su lengua materna alcanza una intensa invención verbal, como si el francés, su lengua de adopción, sólo le permitiese ejercer un ingenio limitado más artesanal que verdaderamente poético, como el latín de Dante o la retórica neoclásica de Hidalgo. En francés, no es más que el epígono de Reverdy; en castellano, el inventor mágico de *Altazor*, prestigiatador inagotable del idioma.

En *Residencia en la tierra*, el discurso poético parece a menudo no tener destinatario. El soliloquio se vuelve tan vagamente alusivo que por momentos resulta incomprensible; pero a pesar de la oscuridad de la anécdota, la emoción poética fluye sin interrupción. Las imágenes, las asociaciones parecen arbitrarias, inconexas, pero se integran en un paisaje rítmico y verbal de una coherencia ejemplar del principio al fin del libro. El texto surge directamente, sin mediaciones conceptuales, desde esa zona crepuscular donde el lenguaje es blando y moldeable y las asociaciones se liberan de las correspondencias lógicas entre las palabras de modo que nombre, adjetivo, verbo y prácticamente todas las otras funciones gramaticales son transgredidas por el uso privado del lenguaje.

Pero es César Vallejo el que más lejos ha llevado esa intrusión de la lengua privada en la poesía. La oscuridad vallejana proviene de la materia subjetiva bruta que, sin explicaciones ni mediaciones, Vallejo incorpora al poema. El lector experimentado de esa poesía única termina reconociendo las evocaciones íntimas — recuerdos, fragmentos de recuerdos, imágenes despedazadas— que entran en cada poema y terminan por volverse procedimientos, elementos constructivos, apuesta retórica. El hermetismo cede después de repetidas lecturas como una fotografía que va revelándose, y sin alcanzar sin embargo una total nitidez, permite reconocer en ella una escena de hospital, un recuerdo infantil, una instantánea callejera, percibidas

imperfectamente por el lector a causa de la vaguedad misma que tienen en la memoria del poeta. Lo esencial del poema no es la escena en la calle, sino la vaguedad íntima que se ha vuelto materia poética.

Sin embargo, la intrusión de la lengua privada no siempre es hermética en la poesía de Vallejo. Uno de sus más célebres poemas, el número XXIII de *Trilce*, que es una evocación de la madre muerta, comienza así: «Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre». Tres veces en el poema la palabra *madre* sirve para invocarla. Pero al final, cuando la emoción alcanza su mayor intensidad, la palabra íntima, doméstica, infantil, estalla en el último verso: «cuando tú nos lo diste / ¿di, mamá?». «Madre» pertenece a la literatura; «mamá»^[1] irrumpe de un trasfondo preliterario y hasta esa aparición desgarradora en la obra singular de Vallejo, parecía desterrada de antemano de toda poesía trágica.

KAFKA Y SAN AGUSTÍN

El segundo volumen de las obras completas de Kafka, que apareció hace unos pocos años en Barcelona, publicado por el sello Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, reproduce la edición crítica alemana de la editorial S. Fischer y constituye un acontecimiento significativo en el mundo literario de habla hispana. La vieja edición de obras completas publicada por Emecé hace ya varias décadas, cumplió su cometido difundiendo ampliamente la obra de Kafka en castellano, pero los progresos filológicos, biográficos y críticos sobre el gran escritor checo necesitaban una edición más minuciosa y sistemática.

La actual está al cuidado de Jordi Llovet y las nuevas traducciones fueron ejecutadas por Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras. La edición castellana no coincide exactamente con la original, ya que incorpora la *Carta al padre*, que en la edición de Francfort está incluida en el volumen donde se recopilan los escritos póstumos de Kafka. La «Nota del editor» nos anuncia que en la introducción de las notas a la carta se explican las razones de la inclusión, y aunque en dichas notas se busquen infructuosamente esas razones, es fácil adivinar que, puesto que el volumen comprende la totalidad de los diarios de Kafka, más sus diarios de viaje, un texto autobiográfico como la *Carta al padre* tenía asegurado un espacio natural en el conjunto. El prólogo de Nora Catelli, sin embargo, en el que no faltan las observaciones perspicaces, no se abstiene de sugerir, a propósito de los diarios, que muchas de sus páginas, sin pertenecer al plano de la ficción, no tienen nada de autobiográficas (como ocurre por otra parte con casi todos los diarios íntimos).

Que la inclusión de la *Carta al padre* en tal o cual volumen de las obras completas pueda variar según el criterio de diferentes editores no es sorprendente, puesto que ese largo alegato, que encarna como ningún otro de sus escritos la evidente ambigüedad de Kafka, es y a la vez no es un texto autobiográfico. Sin la menor duda figuran en él numerosos datos autobiográficos, pero presentados de tal manera en el conjunto, que pierden su valor referencial y parecen aludir a cosas más generales. A Kafka, en tanto que escritor, lo atraían las metáforas, los símbolos, las alegorías, y es posible afirmar que cada uno de los gestos de su escritura tendía a expresarse a través de esas formas, tanto en las obras de ficción como en los diarios, y aun en la correspondencia. La *Carta al padre*, texto tardío (lo escribió en 1919, pocos años antes de su muerte), es probablemente el ejemplo más claro de ese giro alegórico propio de su práctica literaria, por no decir de su pensamiento.

Las cincuenta páginas apretadas de ese mensaje desmedido, al igual que los emisarios de casi todas sus ficciones, no alcanzaron nunca su destino. En ese detalle, podemos comprobar que se verifica una vez más el aforismo famoso de Oscar Wilde según el cual «la naturaleza imita al arte». Kafka no hizo ningún esfuerzo para que la *Carta*, con la que pretendía poner en claro las relaciones con su padre, según se lo

comunicó a diferentes personas, amigos o familiares, incluida su propia madre, llegara a las manos, o por lo menos al conocimiento, de la única persona que hubiese debido leerla y meditarla: su padre mismo. Pero si tenemos en cuenta que las relaciones entre Franz y Hermann Kafka, entre el hijo y el padre, estaban marcadas por un desencuentro permanente, y que justamente la incomunicación y el perpetuo malentendido que viciaban esas relaciones era lo que podría llamarse la tesis de la carta, no es excesivo pensar que para probar esa tesis era imprescindible que la carta *no llegara nunca a su destinatario*.

Es por lo tanto durante sus peripecias vividas en la realidad que el texto autobiográfico se transforma en alegoría. Pero esto que en la *Carta al padre* parece ser un efecto deliberadamente buscado por el autor, no es difícil rastrearlo en todo lo que se relaciona con él, para terminar verificando que se trata del elemento unificador de su vida y de su obra. No sería demasiado erróneo evocar esa tendencia como una *estética de la imposibilidad* para designar de alguna manera la enigmática ambigüedad de Kafka, en quien el destino adverso de la biografía es transfigurado por la lógica férrea del arte. La identificación de su vida inacabada (sus relaciones familiares, amorosas, su enfermedad, su muerte) con su obra inacabada (textos inconclusos, impublicados, desmembrados, póstumos) es patente, y esa coincidencia perfecta permite sugerir que, consciente o no, había por encima de ella una voluntad unificadora. La total coherencia de sus fracasos transfigurados en imagen imperecedera por su literatura no es de orden psicológico o biográfico sino estético. Y si Joachim Unseld, en su interesante libro *Franz Kafka: una vida de escritor*, concebido para demostrar que Kafka era un autor como cualquier otro que quería ser publicado en vida y aspiraba a tener relaciones normales con su editor y con sus lectores, logra convencernos a medias de su tesis, es porque él mismo relata que, en una carta a su editor, cuando estaban en tratativas para la publicación de su primer libro, Kafka le sugiere: «Yo, si fuese usted, no publicaría este libro».

La *Carta al padre* sería un libro único si no hubiesen sido escritas las *Confesiones* de San Agustín. Ningún lector que haya recorrido los dos libros puede ignorar la curiosa (y larga) serie de semejanzas que contienen. Y aunque se busque en vano la mención de San Agustín entre las referencias literarias que aparecen en los diarios, la tentación de pensar que las *Confesiones* han sido el modelo que Kafka tuvo en mente mientras redactaba su carta es inevitable, porque la suscita la experiencia misma de la lectura. Los dos libros tienen una estructura idéntica: alternando la primera y la segunda persona del relato, la introspección y la interpelación a un interlocutor ausente, en uno de ellos se trata de un hijo que le habla a su padre, y en el otro de un creyente que le habla a su dios. Y ya sabemos que la relación de un hijo a su padre es proporcional a la de un creyente con su dios. Considerando la inclinación natural de Kafka por los símbolos y las alegorías, resulta difícil aceptar que no pensase un solo instante en la identificación posible de los dos destinatarios. En ambos textos, en todo caso, la posición del que habla respecto del interlocutor ausente es la misma: temor,

culpa y amor para el que no se está seguro de obtener reciprocidad (y ni siquiera de merecerla) constituyen lo esencial de sus sentimientos y de sus emociones.

Nora Catelli afirma en el prólogo: «Es evidente que sería difícil imaginar para la carta un contexto de ficción. Pero no menos difícil es suponerla fruto de un impulso». Ese hecho no es desde luego suficiente para incorporar la carta al campo de la ficción, pero al señalar su carácter premeditado establece cierta semejanza con las *Confesiones*, de las que algunos historiadores han sugerido que podría no haber sido la autobiografía espiritual de un individuo, sino un mero texto colectivo de propaganda eclesiástica. Y una observación del profesor García de la Fuente, en su introducción a las *Confesiones*, adquiere para este ejercicio comparativo una resonancia más afín con la idea que tenemos de Kafka que con el texto agustiniano: «Con respecto a la apología de su vida que habría hecho Agustín contra sus adversarios hay que decir que no quedan rastros en las *Confesiones*. Más que defenderse a sí mismo lo que hace el autor es acusarse».

Ficción o autobiografía, gracia o perdición, consuelo o reproche, requisitoria o culpa, confesión o imprecación: siempre es la misma opción apenas disimulada por las circunstancias la que nos dejan quienes, después de habernos traído a lo incomprensible, se instalan, retirándose, para nuestro pobre apetito de comunión, en su brumosa lejanía.

RIESGOS DE LA SABIDURÍA

Hace un par de semanas, un escritor chino-francés, François Cheng, fue elegido miembro de la Academia Francesa, y los teleinformativos caracterizaron el acontecimiento con las siguientes palabras: «Un sabio entra a la Academia». Meritorio especialista de la pintura, la caligrafía y la poesía chinas, François Cheng presenta, es verdad, un aspecto venerable (es delgado, lleva un bigote achinado y sus gestos son lentos y medidos), pero el título de sabio que le otorga la televisión proviene de un automatismo asociativo que atribuye a cada oriental, sobre todo si es un letrado, una sabiduría obligatoria. Sin querer atentar para nada contra la respetabilidad intelectual de François Cheng, que es auténtica, es lícito sin embargo preguntarse si, por los tiempos que corren, aspirar a ser miembro de la Academia es verdaderamente un signo de sabiduría.

Como lo demuestra el libro del historiador italiano Luciano Canfora, *Una profesión peligrosa*, traducido al castellano por Edgardo Dobry y publicado por Anagrama en su colección *Argumentos*, en la agitada vida de los filósofos de la antigüedad clásica y aún en nuestros días, la sabiduría es un don escaso. No confundamos sabiduría con saber; a diferencia del castellano, el idioma francés distingue *savant* (el hombre de ciencia o el que sabe mucho sobre algo) y *sage* (el que ha alcanzado, a través de sus actos y de sus pensamientos una especie de armonía moral y mental que le otorga la inefable capacidad de sustraerse de las contingencias del mundo). Es evidente que si el *saber* ha venido ocupando un lugar central y cada vez más grande en la historia humana, la *sabiduría*, en cambio, ha estado siempre relegada y mantenida a distancia por el poder político. Y si es imprescindible para la sabiduría dominar un vasto saber, aunque sea para aprender a olvidarlo, el saber, en cambio, no desemboca necesariamente en la sabiduría. El saber, lo que nunca lo puso totalmente fuera de peligro, ha llegado a ser coadyuvante de la opresión; la sabiduría, por su solo existir, su constante cuestionamiento. Canfora cita un pasaje de Diógenes Laercio, donde dice que un tal Metrodoro se alejó de Epicuro, «quizás porque lo abrumaba la incorruptible honradez del maestro».

El libro de Canfora relata varios ejemplos de una misma situación: el eterno conflicto entre el saber y la sabiduría por un lado y el poder político por el otro. El suicidio de Sócrates, acusado de corromper a la juventud con sus ideas sobre la religión; los peligrosos fiascos de Platón en sus tres intentos de mejorar a los tiranos de Siracusa; los problemas de Aristóteles, macedonio de origen, con los atenienses que lo acusaban, tal vez con razón, de espionaje por cuenta de Filipo de Macedonia; la vida errante de Jenofonte de quien Canfora sostiene que su exilio interminable tuvo como causa el haber cometido una masacre tan terrible que no pudo obtener ninguna amnistía. Los juicios por impiedad eran fáciles de montar en Atenas según Canfora: «constituían la vía principal para poner bajo sospecha y liquidar a los intelectuales

indeseables, que no podían ser perseguidos por ninguna actividad política evidente. Así había sucedido con Sócrates, y probablemente también con Anaxágoras» (quien, a pesar de su amistad con Pericles, debió huir de Atenas para salvar su vida).

El caso de Aristóteles merece ser expuesto con cierto detalle: hijo del médico oficial de los reyes macedonios, Aristóteles llegó a Atenas a los diecisiete años para estudiar en la Academia, la escuela de Platón, donde permaneció dos décadas, a pesar de que las relaciones con su maestro no eran perfectas. Ciertas fuentes incluso afirman que Platón, mucho más viejo que su discípulo, criticaba en él hasta la manera de cortarse el pelo y de vestirse (lo cual tal vez era un modo de insinuar que se trataba de un extranjero), y que, de tan competitivas, sus relaciones acabaron en una definitiva ruptura. Más o menos en el momento de la muerte de Platón, los conflictos políticos entre atenienses y macedonios pusieron en peligro la vida de Aristóteles, que tuvo que buscar refugio en Atarneos, en Asia Menor, gobernada por Hermias, un aliado de Filipo de Macedonia. La guerra entre Filipo y los atenienses era inminente, y después de la batalla de Queronea que impuso a los macedonios, Aristóteles volvió a su patria para convertirse en preceptor de Alejandro Magno. El general de veinte años, que venció a los persas, viejos enemigos de Grecia, a pesar de haber sido educado por el filósofo más eminente de su tiempo, cayó en la misma trampa en que cayeron tantos pretendidos soldados de la civilización: terminó adoptando la supuesta barbarie de los vencidos. Como algunos jóvenes oficiales de su corte, entre los que estaba el historiador Calístenes, indignados, se sublevaron, la represión de Alejandro, según cuenta Canfora, fue feroz, ensañándose especialmente con Calístenes: «fue horriblemente mutilado, exhibido en una jaula y finalmente despedazado por un león».

Ahora bien, Calístenes, sobrino de Aristóteles, era un poco el representante del filósofo en la corte de Alejandro, el vínculo viviente que lo unía al emperador, de modo que el episodio marcó la ruptura definitiva. Según Canfora, en una carta que se descubrió mucho más tarde, en pleno furor al descubrir la conjura, Alejandro, sin nombrarlo directamente, afirma que Aristóteles ha sido el instigador. Pero lo más sorprendente es que algunas fuentes pretenden que de la muerte repentina del emperador, generalmente atribuida a un envenenamiento, Aristóteles también parece ser el principal responsable: «Una tradición que perduró a lo largo de los siglos atribuye a Aristóteles la iniciativa de envenenar a Alejandro. Plinio el Viejo da por verdadera esta versión de los hechos. Plutarco también le da mucho crédito». Pensándolo bien, esta hipótesis es sólo sorprendente a medias, ya que también circulan versiones, a las que da crédito Diógenes Laercio, de que Aristóteles, que se había alejado, prudente, de Atenas, por enésima vez, *también* murió envenenado, no se sabe bien si por los atenienses, por ser macedonio, o por los macedonios, para vengar la muerte de Alejandro. (Igualmente existe la sospecha de que a Descartes no fue el aire glacial de Suecia lo que lo mató, sino el veneno subrepticio del Vaticano, administrado por el sacerdote mismo que le dio la extremaunción).

Canfora cita también el caso del poeta Lucrecio, que en Roma, en el primer siglo antes de Cristo, en su extenso poema *De rerum natura* (De la naturaleza de las cosas) puso en verso la doctrina atomista de Demócrito y Epicuro, y que, a pesar de su amistad con Cicerón, llevó una vida misteriosa y oscura, de la que han llegado hasta nosotros detalles contradictorios y a menudo fantasiosos. Canfora sostiene que ese ostracismo es debido a la mala reputación de que gozaba el poema, ya que en él se negaba la existencia de los dioses y se describía la actividad sexual en términos demasiado crudos, lo que curiosamente también molestaba en Roma y no únicamente al cristianismo que recogería más tarde, interpretándola a su manera, la herencia de la antigüedad clásica. Los problemas de los filósofos con el poder político persisten en la actualidad: en 1935, Husserl afirmaba: «Los conservadores y los filósofos mantienen una guerra abierta, y está claro que la batalla tendrá lugar en la esfera política... Ya desde los inicios de la filosofía se desencadenaron las persecuciones. Los hombres que consagran su vida a las ideas son dejados al margen de la sociedad». Al año siguiente, los nazis lo hicieron echar de la universidad.

Además de ser amenísima, la lectura de *Una profesión peligrosa*, nos disuade, si nos quedaba todavía alguna duda, de seguir creyendo en la antigüedad clásica como un período en el que la filosofía y la ciencia, la sabiduría y el saber, ocupaban el centro de la sociedad incitando a los ciudadanos a regirse por sus principios. Era más bien lo contrario, lo mismo que en un Oriente estereotipado, puramente ideológico, al margen de la confusión humana, en el que más de un conflicto de nuestro perturbado Occidente pretende encontrar alivio. El libro de Canfora tiene también un encanto adicional: el de contar las peripecias de los textos de Aristóteles, que, como es sabido, los árabes fueron a rescatar a Siria y a Alejandría a partir del siglo VIII o IX, adonde habían llegado a través de extraordinarias vicisitudes que Canfora explica en metódicos fragmentos retrospectivos, que llegan casi hasta el momento mismo en que, durante sus clases, las palabras salían de entre los labios del filósofo.

Si, como lo demuestra este libro, la sabiduría es escasa, es innegable que, en todo tiempo y lugar, muchos creen poseerla y más numerosos son todavía los que, por variadas razones, se empeñan en simularla. La Rochefoucauld escribió que la gravedad del cuerpo y del semblante suele ser útil para esconder las lacras del alma. Pero la eficacia de esa astucia es relativa. A veces, se lo huele a la legua al que pretende ser un sabio y no es más que un perverso.

LA QUINTA COLUMNA

No era un anarquista disolvente ni un temible terrorista, sino un respetable profesor de filosofía. Alexandre Koyré (1882-1964) nació en Rusia, pero estudió en Göttinga y en París. Fue discípulo de Husserl, de cuya obra estuvo entre los primeros que la difundieron en Francia, como profesor en la École Pratique. También fue invitado muchas veces al Institute of Advanced Study de la Universidad de Princeton, donde escribió algunos de sus argumentados trabajos. Fue editor de San Anselmo, de Copérnico, y de *La reforma del entendimiento* de Spinoza. Para su curiosidad filosófica, todos los períodos y todos los temas fueron dignos de interés, y aunque su erudición era inmensa, su manera de exponer es detallada y metódica, de modo que sus textos son claros y apasionantes. Entre los muchos que escribió podrían citarse la *Introducción a la lectura de Platón* (1947), sus *Estudios de historia del pensamiento filosófico*, y el ya clásico *Del mundo cerrado al universo infinito*, de 1957, donde analiza la decisiva revolución renacentista que, partiendo de las hipótesis derivadas de la astronomía de Kepler, Copérnico y Galileo, produjo un profundo cambio no únicamente en la ciencia y en la filosofía, sino también, y quizás podríamos decir sobre todo, en la relación de la especie humana con el misterioso universo que sus criaturas atraviesan fugazmente y que, a cada nuevo enigma que resuelven, va volviéndose paradójicamente más y más incomprensible. Pero si fue un reconocido especialista de la filosofía de la ciencia, de la estructura y de la evolución del pensamiento científico, la mística no le era indiferente y también publicó una serie de fragmentos dedicados a los místicos, espiritualistas y alquimistas alemanes del siglo XVI, particularmente Paracelso.

Justamente, la editorial Allia de París, en su inteligente colección de ensayos breves, exhumó no hace mucho un texto sobre Paracelso, y dos pequeños ensayos escritos por Koyré en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial: *Reflexiones sobre la mentira* (1943) y *La quinta columna* (1945), trabajos suscitados por la terrible crisis que el mundo atravesaba en ese momento. Son dos ensayos políticos, pero un trasfondo moral se perfila en ellos. Ya en su pequeño texto sobre Menón, el diálogo platónico que trata de la virtud y en el que la cuestión principal consiste en saber si la virtud puede o no enseñarse, la conclusión irónica de Koyré, interpretando a su manera las alusiones maliciosas de Sócrates, es que la virtud podría efectivamente enseñarse, pero no a los que, como Menón, se plantean el problema. Porque la virtud supone el amor por la verdad y únicamente a quien ya posee ese amor podría aceptárselo como discípulo en la escuela de la virtud: es decir, a quien no necesita esa enseñanza.

Las reflexiones de Koyré sobre la mentira son de otra índole: de lo que trata su trabajo es de la omnipresencia de la mentira, y no únicamente bajo su forma de propaganda, en la sociedad moderna, a tal punto que podría decirse que la sociedad se

identifica totalmente con la mentira y es inseparable de ella. Koyré escribía en 1943, en tiempos de guerra, y si puede decirse que la primera mitad del siglo xx inició la era de la propaganda, en la sociedad actual es prácticamente imposible, aun para los especialistas, distinguir claramente verdad y mentira en la esfera pública (y aun en la privada). El triste relativismo que cunde hoy en día es la confesión tácita de esa impotencia.

Las pocas pero densas páginas de *La quinta columna* también conservan una picante actualidad. Como es sabido, *quinta columna* es una expresión que Franco utilizó por primera vez y que casi inmediatamente se hizo célebre en el mundo entero. Su declaración era más o menos la siguiente: «las cuatro columnas que se acercan a Madrid serán ayudadas por una quinta que ya está adentro». La quinta columna es por lo tanto lo que Koyré llama con pertinencia el *enemigo interior*. El involuntario hallazgo verbal del Generalísimo designaba con discreta amenaza a ciertos sectores que, en el interior mismo de la República, trabajaban en secreto a favor de la *contrarrevolución*, término con el que Koyré designa no únicamente al fascismo y al nazismo sino de manera más general a todas las corrientes políticas reaccionarias, monárquicas, antidemocráticas, antirrepublicanas y autoritarias, que no aceptaban los principios liberales de la revolución burguesa y el avance del comunismo. Koyré analiza también implacablemente ciertos errores trágicos (y cómicos) del marxismo, lo mismo que la esencia autoritaria del estalinismo, pero no hay que olvidar que, en el momento en que escribe su texto, el estado soviético integra el campo aliado. Según Koyré, la Primera y la Segunda Guerra Mundial son una sola guerra, y la Guerra Civil Española representa el eslabón que encadena los dos momentos de un mismo episodio histórico.

Pero aunque haya sido Franco el que forjó la expresión, la *quinta columna* existió siempre, y más de una vez los historiadores de la antigüedad como Tucídides o Polibio, reconocieron en las guerras del pasado el caso del *enemigo interior*, y lo analizaron, del mismo modo que Platón en sus frecuentes (aunque no siempre adecuadas) disquisiciones políticas. Además, Koyré recuerda que, en la historia europea, son muchos los casos de fortalezas sitiadas que terminan cayendo en manos del enemigo gracias a la colaboración de ciertos sectores que trabajaban subrepticamente desde el interior. Koyré alude también al caso francés de la colaboración del gobierno de Vichy con el enemigo nazi y, en general, de las fuerzas locales que facilitaron la invasión alemana en prácticamente todos los países de Europa. Y para Koyré, hay un elemento fundamental que distingue a la *quinta columna* de la mera rebelión o de la mera lucha por el poder, que ocurren a menudo al final de una guerra perdida. El elemento propio de la quinta columna es la *traición*. La lucha por el poder aun en tiempos de guerra es en cierto sentido legítima, porque se lleva a cabo en el interior mismo del estado nacional sin recurrir a la alianza con ninguna fuerza extranjera o, si ese fuera el caso, no se trataría de traición, porque las intenciones sediciosas de los rebeldes habrían estado expuestas desde tiempo atrás en

la plaza pública. La quinta columna, en cambio, opera en la oscuridad y, para salvaguardar sus propios intereses, pasa por encima de aquello que todos los otros sectores de la sociedad que, aunque estén entre ellos en permanente conflicto, consideran como intangible y como la esencia identificatoria en cuyo marco natural deben tener lugar todas las luchas políticas y sociales: la nación. Para Koyré, ¿cuál es el sector cuyos intereses están por encima de los del estado y de la sociedad, de la comunidad ciudadana y de la nación, y que a lo largo de la historia humana, en cualquier tiempo y lugar, maniobró como quinta columna para salvaguardar sus propios intereses, desolidarizándose del interés colectivo y llegando incluso hasta aliarse con el enemigo? Pues bien, los ricos simplemente. Entre otros ejemplos, Koyré introduce esta cita significativa: «El heroísmo es fácil para los pobres, ya que no tienen nada que perder, según declaró el señor Mireau, director del diario *Le Temps* y ministro del primer gobierno de Vichy».

La autoridad y la probidad filosófica, científica y moral de Koyré le dan a su análisis un valor excepcional, además de una coloración profética en vísperas de la guerra fría y varias décadas antes de la llamada globalización, designación tecnocrática que, sometida a un análisis retórico, es fácil identificar como un eufemismo. Designándose como multinacionales, los ricos, en la actualidad, se han desligado de las obligaciones sociales que permiten la existencia de un estado nación, y corren por su propia cuenta. A pesar de sus discursos patrióticos e incluso nacionalistas, sólo se ligan al poder político en la medida en que pueden ponerlo a su servicio, y la política ultraliberal de privatizaciones no es más que un intento de controlar las grandes empresas (armamentos, energía, crédito, comunicaciones, etcétera) para poder liberarlas de la tutela social que suponen las empresas nacionales, y deslocalizarlas o venderlas a la competencia cuando los resultados del sufragio universal llevan al gobierno a quienes encarnan una corriente política que podría representar una amenaza. En los países industrializados, aun en los que gobiernan los socialdemócratas, el estado y los ricos tienden a identificarse, y podría ponerse como caso límite ciertos países de Europa, donde los poderosos prefieren aliarse, en las cuestiones cruciales, con los competidores directos de la Unión Europea.

La prosperidad y la economía productiva son vitales para una comunidad. Los ricos del último siglo, el del capitalismo monopolista, no son, desde luego, aquellos que, gracias a su trabajo o a alguna otra fuente legal, han sido capaces de amasar cierta fortuna —profesionales, empresarios, ejecutivos, comerciantes, etcétera, y que constituyen una clase media alta e incluso ciertas capas de la burguesía— sino las enormes concentraciones de capital en manos de unos pocos que se desdibujan en un archipiélago de actividades y de empresas envueltas en una brumosa opacidad. Esa concentración cuyo crecimiento imperativo es una verdadera máquina de guerra económica y social, casi inimaginable para el hombre común, determina sin embargo, en los más variados puntos del planeta, su existencia cotidiana, su bienestar o su sufrimiento, su nacimiento y su muerte. Tanta riqueza irrazonable es la encarnación

de lo que los griegos llamaban *hibris*, es decir la desmesura, la desarmonía que trae aparejada el conflicto, el desorden, la guerra, la tragedia. Es la que pone en peligro no únicamente a quienes, decididos, tratan de combatirla, sino incluso a los que contribuyen a crearla, a sus aliados, a sus amigos, a la especie humana, al planeta entero. Y si un día de éstos, en la próxima guerra de las galaxias, el enemigo venido del espacio se dispusiese a invadirnos, una vez más se verificaría el análisis del profesor Koyré: la *quinta columna*, para perpetuar el delirio planificado de su supremacía, reconociéndose, como en un espejo, en la mueca odiosa de lo inhumano, le abriría la puerta.

EL ESCRITOR ARGENTINO EN SU TRADICIÓN

Después de la última crisis, que sacudió y que, sin duda por mucho rato, seguirá sacudiendo las bases mismas sobre las que se sostiene, casi milagrosamente, la sociedad argentina, muchos se preguntan si la actividad cultural, y en particular la literatura, como han venido haciéndolo hasta ahora, podrán seguir ejerciéndose en medio de tantos conflictos bien reales y otros quizás todavía más graves que se insinúan, inquietantes, en el horizonte. Es verdad que, en los últimos meses, la demostración de impotencia política, de aberración económica, y la amenaza de un inminente caos social, parecen justificar esa comprehensible interrogación.

Tal vez sería posible intentar darle una respuesta, limitándonos a la literatura de la que, en el plano lingüístico, temático y estético, existe en Argentina desde la primera mitad del siglo XIX, una tradición original y vigorosa. Basta citar los nombres de Sarmiento, Hernández, Lugones, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Borges y Bioy Casares, Cortázar y Silvina Ocampo, Juan L. Ortiz, Oliverio Girondo o Antonio Di Benedetto, para comprobar que tanto en la poesía como en el ensayo, en la novela o en la literatura fantástica, esa tradición, de la que aparecen aquí únicamente los nombres principales, es rica y diversa, creadora y viviente.

Pero antes de analizar esa tradición y las condiciones que hicieron posible su existencia, son necesarias algunas reflexiones sobre la crisis que atraviesa el país en la actualidad. Es sabido que en la sociedad capitalista las crisis, como lo eran en otros tiempos las epidemias, son inevitables y frecuentes, y que su mayor o menor gravedad depende, en cada país, de la solidez del aparato productivo. En los países subdesarrollados, la crisis es endémica: un estado febril permanente que, de tanto en tanto, atraviesa una fase aguda. En Argentina, desde sus orígenes, la crisis es latente, oculta en ciertos períodos de prosperidad que, sin embargo, privaban de sus beneficios a una buena parte de los habitantes. La operación simple con la que los prestidigitadores de la macroeconomía calculaban la renta per cápita no era más que una miserable abstracción destinada al papel impreso. Desde los inicios de lo que los sociólogos consideran la Argentina moderna, a finales del siglo XIX, los ataques de fiebre fueron frecuentes, y no debemos olvidar la gravísima hiperinflación de 1989 provocada por los medios financieros (que siguen maniobrando con total impunidad hoy en día) para derrocar al presidente Raúl Alfonsín. La crisis actual es sin duda espectacular pero lo que más inquieta de ella son las consecuencias, ya no en el mero plano económico, que puede traer aparejadas.

La verdadera, la profunda, fue la terrible crisis de los años setenta, de la que, en muchos sentidos, los acontecimientos actuales no son más que el resultado, y no solamente porque durante esos años se contrajo la ominosa deuda externa. Entre 1969 y 1982, entre los primeros asesinatos políticos, los primeros episodios de guerrilla

urbana y las primeras intervenciones terroristas del Estado hasta la insensata guerra de las Malvinas, en abril de 1982, el país entero se hundió en una ciénaga de exasperación y de violencia, de corrupción y de crueldad, de odio y de sangre. Igual que las instituciones sin las cuales ninguna sociedad civilizada puede sobrevivir, toda moral fue arrumbada en un obligatorio receso. Se reveló de nuevo apropiada la protesta inmortal de Sófocles: el orden del mundo fue trastocado, porque en esos tiempos, en Argentina, eran los padres los que enterraban a sus hijos. Casi no hay sociedad que escape, en un momento u otro de su evolución, a ese paroxismo destructor. Pero podemos decir que la sociedad argentina, desde sus orígenes, a causa de lo que podríamos llamar, paradójicamente, un constante estado de transición, de desequilibrios estructurales demasiado visibles, que se ahondan y se perpetúan, se ve obligada a administrar continuamente la violencia, sin lograrlo nunca del todo.

En ese terreno de violencia, más o menos explícita según los períodos, floreció la literatura argentina. La materia misma de nuestros clásicos es la violencia política. De las guerras civiles del siglo XIX que, podríamos decir casi sin exagerar, se nutrieron de conflictos muy semejantes a los que nos desquician hoy en día, salieron esos textos fundadores que son las obras de Sarmiento y de José Hernández. La carrera política de Leopoldo Lugones, que escribía en verso refinadas escenas modernistas, lo llevó en sus textos en prosa del socialismo juvenil a finales del siglo XIX hasta el fascismo en 1930, cuando proclamó, en un panfleto famoso, *La hora de la espada*. Y las novelas de Roberto Arlt, en los mismos años, están sacudidas por las grandes mitologías del siglo, el fascismo, la revolución social, la angustia de los individuos asfixiados en las grandes ciudades por la alienación capitalista, la amenaza de la guerra total. Un tema insistente recorre la obra lírica de Juan L. Ortiz, en casi setenta años de praxis poética: la injusticia que introduce la desarmonía en la belleza del mundo. Amigo de los comunistas (y siempre mordaz cuando se refería al dogmatismo de sus dirigentes), él que era el hombre más frágil y bondadoso del mundo, aun con sus enemigos, iba preso cada vez que algún tiranuelo local decidía meter en la cárcel a los miembros de la oposición. (Los policías encargados de vigilarlo iban por su parte a darle de comer a sus gatos).

No hay que olvidar el viraje político de Julio Cortázar, quien descubrió la Revolución Cubana y la causa latinoamericana a principios de los años sesenta, lo que lo llevó no únicamente a simpatizar con ellas, sino también a introducirlas temáticamente en el corazón mismo de su obra narrativa, y a seguir siéndoles fiel hasta su muerte, sea cual fuere el resultado literario de esa auténtica pasión política. Esa conversión es sin embargo más conocida que la constante militancia de Borges, en favor, pero muy a menudo en contra también, de diferentes corrientes culturales y políticas. A decir verdad, desde los años veinte, en revistas literarias o en órganos de prensa de mayor difusión, abundan sus intervenciones polémicas sobre problemas de actualidad, desde una óptica liberal que lo llevó a oponerse al fascismo y al peronismo, y más raramente al comunismo. Pero hay algo más importante todavía: su

obra de ficción y su poesía se nutren en muchos casos de la política, y particularmente de la violencia que engendran las luchas políticas. Las guerras civiles del siglo XIX le inspiraron muchos textos, entre ellos el comentadísimo *Poema conjetural*, que es una lúcida reflexión sobre la cultura y la barbarie, a partir de la muerte de uno de los padres de la Independencia, Narciso Laprida, en manos de unos gauchos sublevados. En la década del cuarenta escribió algunos cuentos, fantásticos o no, como por ejemplo, *Deutsches Requiem* o *El milagro secreto*, inspirados por la Segunda Guerra Mundial, que para él representaba la actualidad inmediata, lo mismo que en los años cincuenta, la muerte de Eva Perón y la caída del peronismo serán la materia de varios textos en prosa o en verso. Los estudiosos de su obra consideran que la violencia es uno de los principales elementos constitutivos de los textos de Borges.

Aun un escritor como Antonio Di Benedetto, cuya obra parece elaborar exclusivamente cataclismos privados, fue alcanzado por la violencia en 1976, ya que, por negarse a aceptar, en tanto que responsable del diario que dirigía, una orden del poder militar la noche misma del golpe de estado, debió soportar un año de cárcel, la tortura y el exilio a los cincuenta y cuatro años. Para no hablar de Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, y de tantos otros arrebatados por la turbulencia de esos años cuyos rostros, como diría Merleau Ponty, «se borraron de la tierra».

Hace ya casi medio siglo, en 1953, Borges dio una conferencia sobre *El escritor argentino y la tradición*. Ese texto ampliamente conocido es una contribución tardía al debate sobre la esencia del ser nacional, en boga en los años treinta sobre todo, y marca el regreso definitivo de su autor, de las posiciones nacionalistas que había defendido en su juventud hacia una concepción más universal de la literatura. La conclusión de Borges es correcta pero incompleta; para él, la tradición argentina es la tradición de Occidente (por cierto que esta afirmación es válida no únicamente para la Argentina, sino para cada parcela del continente americano, desde Alaska hasta Tierra del Fuego, donde el elemento europeo haya penetrado). Pero es incompleta porque parece ignorar las transformaciones que el elemento propiamente local le impone a las influencias que recibe. La propia literatura de Borges es un producto de esa interacción. No es el caso hoy de explicar ese proceso. Pero hay un punto que debería inducir a la reflexión.

La tradición literaria argentina se forjó siempre en la incertidumbre, en la violencia y bajo la amenaza del caos; en muchos casos hizo de ellos su materia. Y es justamente por eso que pertenece a la tradición de Occidente. Cuando pensamos en la historia europea del siglo XX, sobre todo en su primera mitad, no podemos ignorar que la magnífica literatura que ha dejado se construyó entre dos guerras mundiales, y en medio de las más extravagantes distorsiones políticas y morales que conoció ese continente. Algunos autores las ignoran en sus libros, y otros las comentan o las integran. Pero, en tanto que hombres, ninguno pudo sustraerse a esa sucesión de catástrofes.

Algunos pretenden que ante las crisis económicas y sociales los escritores deben abstenerse de escribir, para salir a la calle a expresar su protesta de ciudadanos. Salir a la calle está muy bien, pero no debemos olvidar que lo que hace salir a algunos puede resultarles indiferente a muchos otros. Pero por salir a la calle, ningún escritor verdadero dejaría de escribir; podría decirse que su obstinación inexplicable en seguir escribiendo, sean cuales fueren las circunstancias, es lo que define su condición de escritor. Sólo quien ignora la razón de ser misma de la literatura incurrirá en el error de suponer lo contrario. Cada escritor construye su literatura, por íntima que sea, con el mundo que tiene a su alcance; la tajada de vida empírica que alimenta su imaginación es la savia secreta que justifica cada uno de los signos que estampa sobre el papel. A los escritores argentinos (como a todos los otros probablemente) les tocó vivir en un país agitado por inacabables conflictos. Y hoy sólo siguen siendo legibles aquellos que se aventuraron en la selva de esos conflictos y fueron capaces de forjar a partir de ellos su propia tradición.

EL CUERVO REHABILITADO

El cuervo tiene, como se dice, mala prensa, y no únicamente en Occidente, porque Bashô, el maestro japonés del haikû, estilizando la representación de lo lúgubre, escribía en el siglo XVII: «Sobre una rama muerta / se posó un cuervo. / Noche de otoño». A causa de fabulistas y de románticos, en la distribución de roles abusivamente practicada entre las especies animales para hacerlas simbolizar el estado de ánimo de los poetas, al cuervo siempre le ha venido tocando el papel más luctuoso, cuando no el más ridículo: gracias a La Fontaine, todos los niños de Francia saben que el zorro es capaz de envolver sin mucho esfuerzo la ideación un poco laboriosa de los cuervos para tenerlos en sus manos. En su elegía prefabricada, Poe calumnia directamente al ave oscura: cualquiera que haya observado la arrogante y casi malhumorada indiferencia de los cuervos, sabe que ninguno de ellos se molestaría en venir a posarse sobre un busto de Palas, en un estudio polvoriento, a escuchar las reflexiones iterativas y más bien trilladas del poeta. El capítulo de *Pylon*, de William Faulkner, donde aparece una banda de periodistas ávidos de sensacionalismo, se titula como por casualidad *Los cuervos*. Y en la opinión popular, *cuervo* y *avenegra* son sinónimos de *cura* para los anticlericales, y para el resto del mundo, de leguleyo tenebroso y venal.

Por suerte para el cuervo (y para nosotros), los indios Haida, o mejor, lo que queda de ellos, ya que en 1951 apenas sobrevivían unos quinientos, tienen una opinión muy distinta sobre el tema. Los exaltantes *Cuentos del cuervo*, de Bill Reid y Robert Bringhurst, que tradujo María Condor (si no se trata de un seudónimo, este nombre lo debemos al *azar objetivo*, que fue sin duda inventado también, como casi todas las cosas, por el Cuervo de los Haidas) y que hace unos meses publicó Hiperión en Madrid con un prólogo de Claude Lévy-Strauss, ofrecen una imagen muy diferente del rango, las capacidades, los gustos y el comportamiento del Cuervo en cada uno de los rincones, por apartado que se encuentre, del universo cuya creación, dicho sea de paso, también le debemos a la criatura oscura. Como los *Tsimshiam* (en el centro), los *Nootka* o los *Kwakiutl* (en el sur), los *Haida*, así como los *Tlingit* y *Tinneh* (en el norte) habitaron desde tiempos inmemoriales en las Haida Gwaii (*Islas del pueblo*), que ahora se llaman islas Carlota, en la Columbia Británica, al oeste del Canadá. Bringhurst dice en un breve prólogo: «Reciben su nombre no de los Haida, que siempre han vivido en ellas, ni del Cuervo, que las puso allí, un tanto por descuido, sino de una mujer que jamás las vio... la reina Carlota, esposa del rey loco de Inglaterra, Jorge III. Así pues el Cuervo, que muchas veces se complace en llamar rosa a una asafétida sólo para ver qué complicaciones puede causar, nos ha engañado una vez más, tanto a los haidas como a los forasteros...».

El Cuervo de los haida es una criatura múltiple y complicada, capaz de ir a robar la luz para sacar de la oscuridad al mundo de los hombres, y de ir a robar el salmón

para regalárselo a los humanos y de paso deleitarse con él, pero también, apenas un pescador se va al mar a buscar su sustento, el Cuervo, que es capaz de infinitas y mágicas metamorfosis, adopta la forma del pescador y, con un pretexto cualquiera, entra en la casa y se lleva a la mujer a la cama. Cuando lo sorprenden en alguno de esos enjuagues, lo muelen literalmente a golpes, y lo vuelven a machacar «hasta dejarlo hecho una papilla de huesos destrozados, carne desgarrada y plumas aplastadas». Y aunque atan los restos con unas piedras pesadas y los tiran al fondo en alta mar, no hay forma de desembarazarse realmente del Cuervo, «predestinado a continuar eternamente sus inquietos vagabundeos en busca de algo que satisfaga sus insaciables apetitos». Esos apetitos son la concupiscencia, la curiosidad, la buena comida, «y una insaciable comezón de entremeterse en todo y provocar situaciones...».

Los cuentos de Bill Reid y Robert Bringhurst, dos artistas haida, son de una comunicativa vivacidad, y de una maravillosa gracia. Desembarazados de pruritos morales pero también literarios, narran con humor, desenfado y precisión las aventuras de ese héroe extraordinario que es a la vez Dionisios, Zeus y Prometeo, pero un poco también uno de esos veloces, inasibles, crueles y ubicuos personajes de Tex Avery (el único cineasta estadounidense auténticamente inmoral en el buen sentido del término). Según Lévy-Strauss, para narrar estos cuentos, que condensan una antigua y compleja tradición de bardos de muchas tribus, se requiere una considerable erudición, aunque Bill Reid, modestamente, llama en el prólogo a estas historias «ligeros entretenimientos, que no son más que versiones de refilón de los grandes relatos antiguos». Pero los *Cuentos del Cuervo* tienen el sabor de los mitos inmemoriales, de esa extinguida transición arcaica del mundo en la que todo lo viviente convivía —o se confundía más bien— con la divinidad. Y los elaborados dibujos de Bill Reid que incluye el volumen nos restituyen algo de ese mundo de apetito y de lucha, de tiniebla y de luz, de placer y de crueldad, de muerte y de metamorfosis, de gravedad y de magia.

Frazer nos cuenta en sus *Mitos sobre el origen del fuego* que si el Cuervo es negro, lo que tanto hace estremecer a muchos poetastros, es justamente porque se atrevió a ir a robar el fuego para dárselo a los humanos: antes de eso era blanco. Pero como fracasó dos veces, el Gran Espíritu de los Sioux y de otras tribus del valle del Misisipi, enojado, lo volvió negro. Sin embargo, en la versión Cherokee del mito, aunque también fracasó, llegó tan cerca del fuego que las llamas chamuscaron su plumaje y lo ennegrecieron. Esta variante suena más cierta como origen de su negrura. De modo que la silueta negra del Cuervo exhibe en cierto sentido los galones que obtuvo yendo a buscar el fuego para los hombres. Los Sioux afirman que si fracasó, fue porque se demoró más de lo debido comiendo carroña y que por eso el Gran Espíritu lo castigó. Tal vez sea cierto. Pero es lícito preguntarse qué es más condenable, si comer carroña humana, cuando no se cuenta con nada mejor para sobrevivir, o dejar, por venganza, cólera, patriotismo, interés o ambición, el tendal de

cadáveres en los campos del mundo.

MIS TÍOS NARRADORES

Aunque fue publicado por primera vez en 1961 en una revista literaria, *Meu tio iauaretê* de Guimarães Rosa, fue escrito antes de *Grande Sertão: Veredas*, que apareció en 1956. Haroldo de Campos, ya en 1967, opinaba que *Meu tio...* constituye el grado más alto que alcanzaron los experimentos de Guimarães con la prosa narrativa. Evocando a Ovidio y citando a Ezra Pound, Haroldo de Campos afirma que el relato incorpora «el momento mágico de la metamorfosis». El traductor francés del libro, Jacques Thiérot, lo cita en el prólogo de su elaborada versión: «Entonces no es la historia quien cede el primer plano a la palabra, sino la palabra que, imponiéndose en el primer plano, configura el personaje y la acción para reconstituir la historia. El cuento es un largo monólogo-diálogo (el diálogo está sobrentendido, pues únicamente el protagonista pregunta y responde) de un cazador de jaguares, perdido en la soledad de las gerais, que recibe en su cabaña la visita inesperada de un viajero cuyos compañeros se han perdido». Es necesario agregar que, entre las múltiples ambigüedades de ese texto singular, la presencia del visitante silencioso no es la menor: si el lector piensa al principio que realmente se ha extraviado en el sertão, poco a poco empieza a preguntarse si no ha llegado hasta ahí con el fin de matar al monstruo en su guarida, como Teseo al Minotauro en el centro del laberinto.

El cazador, un mestizo que recibe la paga de un hacendado para matar jaguares, y que al principio cumple con su tarea sin ningún problema, va entrando insensiblemente en el aura de sus víctimas, que ejercen sobre él una fascinación creciente, hasta tal punto que, no solamente se arrepiente de sus crímenes y deja de matarlas, sino que empieza a convivir con ellas, y pretende que ellas lo han adoptado: «Pero yo soy una onza. Tengo un tío jaguaeté, hermano de mi madre, toutira». En tupí, esta palabra significa tío materno, de modo que el cazador, para definir su parentesco con los jaguares, reivindica una filiación matrilineal, corriente en muchas culturas, donde los hermanos de la madre sustituyen al padre en las diferentes etapas de la educación de los niños, aprendizaje, iniciación, integración al grupo, etcétera. Esta filiación matrilineal con el jaguar que evoca el cazador, implica desde luego un retorno a sus orígenes, pero no en un retroceso biológico, sino más bien en un orden cultural, porque su padre biológico es justamente un blanco, y el jaguar pertenece al ámbito cultural de su madre india.

A pesar del minucioso trabajo del traductor, buena parte de la riqueza lingüística de *Meu tio iauaretê*, como las resonancias múltiples que ciertos vocablos despiertan sin duda en el lector brasileño, se pierde para un lector extranjero, y muchas de sus connotaciones deben ser restituidas o explicadas en notas al final del libro, algunas de la mano misma de Guimarães, que constituyen verdaderos suplementos poéticos al texto, como la explicación del término *vereda* que le da en una carta a su traductor italiano. Pero la situación narrativa y sus implicaciones culturales quedan intactas, y

tienen un alcance universal. En cuanto a la narración propiamente dicha, las modulaciones rítmicas del monólogo, el esclarecimiento progresivo de la trama, la alternancia del relato con la irrupción constante de sobresaltos afectivos y emotivos a través de interjecciones, onomatopeyas y de una especie de monólogo interior que de tanto en tanto se expresa en voz alta y se transforma en soliloquio, así como las repeticiones y el sutil entrelazamiento temático, le dan al texto una evidencia artística inmediata. Tal vez los momentos poéticos más intensos sean aquellos en que el cazador evoca a los jaguares: una riqueza sensorial inusitada, menos por las evidentes asociaciones eróticas que por la variedad de sensaciones táctiles, olfativas, visuales, auditivas y aún gustativas, una diversidad de texturas y de colores en la descripción de la piel del jaguar, y una prosa fluida, blanda y elástica a la vez para expresar sus movimientos, recuerdan a veces la opulencia descriptiva de los poetas decadentes, o el bestiario onírico y la selva imaginaria del aduanero Rousseau, creando, con el paisaje y los personajes tan inmediatamente realistas, un contraste inusual. Por último, el tema de la metamorfosis es tratado con la ambigüedad justa que, a partir de Kafka, entre otros, el género fantástico recomienda, dejando flotar una indefinición del sentido entre los hechos efectivos y su posible interpretación metafórica. De esa manera, la transformación del cazador es indudablemente psicológica y cultural, pero no necesariamente física, como ocurre también en algunos otros relatos fantásticos latinoamericanos del mismo período (*Axolotl* de Julio Cortázar por ejemplo).

La especificidad brasileña no anula sino que más bien enriquece el alcance universal del texto, porque expresa con el sabor único de un idioma, una época y un lugar, un conflicto constante, en cualquier tipo de sociedad. Su hallazgo más singular es esa filiación matrilineal que el cazador reivindica, puesto que en la substitución del padre biológico por uno o varios tíos maternos podría detectarse una tentativa de superar la fatalidad biológica a través de un parentesco que constituye una auténtica institución social y cultural. A esa filiación sería erróneo interpretarla como una supuesta regresión indigenista o naturista, porque expresa más bien, por parte del narrador, de quien no debemos ignorar que es un asesino a sueldo contratado para exterminar a los jaguares, una tentativa de reconciliación, en la que hombres, animales y paisaje son englobados en una síntesis más rica que el conflicto que los opone. Al mismo tiempo que el cazador se animaliza, los jaguares van volviéndose más humanos, con rasgos individuales, no solamente físicos, sino también psicológicos, y hasta tienen nombres propios. A pesar de su evidente ferocidad, el cazador despierta también nuestra compasión, puesto que su mestizaje representa para él la misma carga que para el Minotauro supone la conformación monstruosa surgida de una cópula contra natura. Pero vale la pena imaginar qué hubiese pasado si, en determinado momento, el monstruo de Creta, repudiando el coito bestial, hubiese reconocido su estirpe en los jóvenes que mandaban de Atenas para el sacrificio, en vez de devorarlos.

Los momentos más fecundos de la cultura son aquellos en los que, separándose

de la fatalidad biológica o de una tradición demasiado rígida que a veces se pretende tan inexorable como esa fatalidad, ciertos grupos o individuos reivindican una filiación novedosa. Para que ningún etnólogo profesional se indigne con estas extrapolaciones, limitémonos a la narrativa y tomemos el caso, por ejemplo, de Dostoievski. Es sabido que su padre, que murió asesinado, fue para él una fuente inagotable de problemas morales, psicológicos y físicos. A esa fatalidad familiar, en tanto que novelista, le opuso una filiación propia, personal, una filiación cultural semejante a la del cazador de Guimarães. Sus tíos narradores se llamaban Gogol, Balzac, Cervantes, Shakespeare, Homero. Transportándolo a un mundo más grande y más flexible que el de su fatalidad biológica y familiar, no solamente lo salvaron, sino que lo hicieron uno de los suyos, apto a transmitir no únicamente una visión propia, sino también, como ellos, una tradición renovada. Él mismo se convirtió a su vez en la divergencia posible capaz de arrancar al mundo de su estúpido determinismo.

NUEVAS DEUDAS CON EL QUIJOTE

Desde su aparición en 1605, la influencia del *Quijote* en la narrativa occidental (para limitarnos a Occidente y al género narrativo) ha sido cada vez más importante y podría decirse que, a partir sobre todo del siglo XVIII, fue ganando cada día un poco más de actualidad. Los más grandes nombres de la creación novelística posteriores a Cervantes se confiesan deudores de ese texto inagotable. Muchos personajes célebres de la ficción moderna tienen rasgos comunes con Don Quijote: Madame Bovary, ciertos héroes dostoievskianos como el príncipe Mishkin o Aliocha Karamazov, los protagonistas de *El proceso* y *El castillo* de Kafka, *Lord Jim* de Conrad, pero también hay un Quijote en cada una de las novelas de Faulkner, que una vez declaró: «Leo el Quijote todos los años, como otros leen la Biblia». La psicología y el comportamiento de Philip Marlowe, el célebre detective privado creado por Raymond Chandler, serían incomprensibles sin tener en cuenta uno de los aportes fundamentales de Cervantes a la narrativa moderna: la moral del fracaso.

Esa moral del fracaso constituye el golpe de gracia que el Quijote asesta a los valores de la epopeya, arrumbando definitivamente el género en el pasado. Lo que Adorno llama «la ingenuidad épica», o sea la irreflexiva inconciencia con que el héroe de la epopeya se arroja al mar de los acontecimientos para obtener la realización de un objetivo definido, pierde toda vigencia a partir del Quijote, donde no únicamente los objetivos del Caballero Andante son vagos o irrealizables, sino donde también los acontecimientos son de condición incierta, puesto que tienen para el héroe un sentido diferente del que tienen para los otros personajes, para el autor y para los lectores (por ejemplo, los molinos de viento son gigantes únicamente para Don Quijote y siguen siendo vulgares molinos para todos los demás). A diferencia del héroe épico, que espera un progreso como resultado de sus aventuras, y que gana terreno, en muchos planos diferentes, a medida que esas aventuras se producen, Don Quijote se encuentra al final de cada una de las suyas en el mismo lugar, defraudado e incluso malherido, física y moralmente, y sin embargo, aun habiendo anticipado vagamente su fracaso, decide continuar sus aventuras. Tal es la moral del fracaso que inaugura *Don Quijote de la Mancha*, y que está presente en la casi totalidad de la narrativa occidental moderna.

Sterne y Flaubert, Dostoievski y Kafka, Faulkner y John Dos Passos, Chandler y Borges, e incluso Thomas Mann, que una noche, en un barco que lo llevaba a Nueva York, soñó a Don Quijote con los rasgos de Nietzsche-Zaratustra, hicieron suya esa inestimable lección de Cervantes. Pero otros aportes originales del Quijote han dejado también sus huellas en la narrativa ulterior. Por primera vez, la autonomía de la ficción aparece afirmada, con una discreta alusión, en el comienzo mismo del libro. La célebre primera frase, «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme», puede ser interpretada en por lo menos tres sentidos diferentes: la

fórmula *no quiero acordarme*, puede leerse también como *no puedo acordarme*, lo cual le resta importancia al lugar preciso donde los hechos ocurrieron, introduciendo de ese modo la *tipicidad* propia de los hechos de todo relato realista, de modo que cualquier lugar de que se trate vale para todos los otros lugares similares que ese lugar representa; pero si interpretamos literalmente el *no quiero acordarme*, es porque se trata de un lugar preciso que debe mantenerse secreto para que el lector no lo identifique, así como tampoco a los acontecimientos y a las personas de que se habla en el relato; y por último, en paradójica contradicción con el sentido anterior, el no querer acordarse sugiere que importa poco cuál es ese lugar, puesto que la ficción debe preservar siempre su autonomía respecto de su referente, creando un mundo propio que no se limita a ser la copia del que supuestamente existe fuera del texto. Por otra parte, la elección de la Mancha como escenario para la novela, supone también cierta burla de la epopeya, porque la Mancha, en las intenciones de Cervantes, es el lugar más pobre y menos prestigioso que pudo encontrar, en oposición a los lugares legendarios de que provienen los héroes de las novelas de caballerías, que son el último avatar, ya un poco simplificado, del género épico.

Estos grandes hallazgos del Quijote, moral del fracaso y autonomía de la ficción, representan únicamente dos de los muchos aportes del libro a la narrativa. Podría señalarse también la superposición de un mundo ideal a un tratamiento realista de la materia ficticia, ya que el héroe vive en dos mundos a la vez, lo que volvemos a encontrar en el siglo xx en el Ulises de Joyce, donde cada uno de los capítulos del libro, minuciosamente realista, sigue el esquema ideal de un canto de la Odisea, construcción que, en definitiva, también constituye un desmantelamiento de la epopeya. Pero la crítica ha puesto asimismo de relieve el paralelo que puede hacerse entre el Quijote y ciertos relatos de Kafka, a partir de la misma imposibilidad en que se encuentran los personajes de progresar hacia un objetivo que es a la vez incierto e inalcanzable. Y si en Joyce encontramos rarísimas alusiones al Quijote, en los diarios y en los relatos de Kafka las referencias son abundantes.

Aunque las figuras de Don Quijote y Sancho se han vuelto no solamente universales sino también populares, a la manera de otros arquetipos literarios, como el binomio Sherlock Holmes/Watson, o el monstruo creado por el Dr. Frankenstein que termina apropiándose del nombre de su creador, o el personaje doble que encarna en su persona el Bien y el Mal (Dr. Jekyll y Mr. Hyde), lo que diferencia a *Don Quijote de la Mancha* de esos mitos modernos, exceptuando quizás la novela de Mary Shelley, es la superioridad del texto literario a la versión estilizada del mito. La creación de un mito no es el objetivo principal de una obra literaria, sino la plenitud del goce intelectual, sensual y emocional que nos depara su lectura. También en ese sentido el texto del Quijote es ejemplar. La novela es infinitamente más rica que los arquetipos que segrega: el dúo Don Quijote-Sancho es groseramente contrastado en el mito, pero sutilmente matizado en el texto; el mito, con la supuesta claridad de sus figuras, es imprudentemente afirmativo, en tanto que el texto, en su enmarañada

minucia, suscita, al mismo tiempo que la imprescindible exaltación, dudas e interrogaciones; a diferencia del libro, el mito, que creemos conocer de una vez y para siempre, nos dispensa de la reflexión y de la relectura. El mito es simplista y edificante; la novela compleja, y al mismo tiempo compasiva y cruel.

SOBRE FRANCIS PONGE

Dos reflexiones suscita la excelente edición por Iluminuras, de San Pablo, del largo poema-experimento de Francis Ponge, *La mesa*, en edición bilingüe a cargo de Ignacio Antonio Neis y Michel Peterson, acompañada de una extensa introducción sobre Ponge y de minuciosas consideraciones sobre la traducción en general y sobre la de este curioso poeta en particular. La primera de esas reflexiones es que en América latina son en la actualidad escasas, por no decir inexistentes, incluso en el ámbito académico, las ediciones de esta clase, cuya necesidad para una mejor comprensión del trabajo poético, sería demasiado obvio señalar. La segunda, que a cincuenta años de la aparición de *Le parti pris de choses*, libro cuya traducción figura también en el catálogo de Iluminuras y que marcó la historia de la poesía francesa, y a casi quince años de la muerte de su autor, la obra de Francis Ponge sigue despertando la misma apasionada adhesión que generó en sus comienzos.

Sartre la saludó en diciembre de 1944 con un artículo célebre: *El hombre y las cosas*. Desde entonces, tanto en Francia como en el extranjero, los trabajos críticos sobre su poesía se han ido acumulando, y este reciente aporte brasileño (que no es por cierto el primero) viene a sumarse a una extensa bibliografía. La exigente originalidad de Ponge estimula la reflexión crítica (Pierre Bourdieu, Jacques Derrida, Michel Butor, Julien Gracq, entre otros, han escrito sobre él), de modo que su poesía ha sido analizada desde las disciplinas más diversas, ya que inventa prácticamente todo a partir de cero, como si el trabajo poético no hubiese existido antes de él. Y sin embargo Ponge proclamó siempre que su poesía está profundamente enraizada en la tradición francesa. Para quienes la desconozcan, es tal vez necesario aclarar que prácticamente la totalidad de esa poesía está escrita en prosa.

Francis Ponge nació en el sur de Francia, en Montpellier, en 1899 y murió en París en 1988. Publicó su primer poema, un soneto, en 1916, pero ya a partir de 1922 comenzaron a salir en revistas confidenciales algunos de sus textos profundamente novedosos, que dos años más tarde incitaron a un crítico perspicaz a escribir (Ponge tenía apenas veinticinco años y no había publicado ningún libro todavía): «Asistimos en él al fenómeno poco común de una conciencia enteramente artística. Únicamente respetuoso del arte y, tal vez, de sus propios impulsos, Ponge muestra un temperamento a mi juicio brillante en sus piezas publicadas...». El paciente trabajo literario de Ponge, sin embargo, debió esperar veinte años para empezar a ser reconocido en toda su importancia y originalidad.

Como otros poetas de su generación que no pertenecían al movimiento, Char o Artaud por ejemplo, Ponge frecuentó a los surrealistas interviniendo en algunas de sus reuniones de agitación, e incluso publicando un texto en el primer número de *El surrealismo al servicio de la revolución* en 1930, pero resulta evidente que sus búsquedas poéticas divergen de las tentativas surrealistas, e incluso se oponen

radicalmente a ellas. Con los surrealistas, más bien, fueron las coincidencias políticas las que duraron un tiempo, en una óptica de transformación social, pero terminaron creando un nuevo conflicto con André Breton, ya que, mientras éste simpatizaba con el troskismo, Ponge, que era militante sindical, adhirió al partido comunista francés en 1937. Participó en la Resistencia, y trabajó con Aragon en la prensa comunista, pero rompió definitivamente con el partido en 1946. Según algunos, se hizo más tarde partidario de De Gaulle, pero es evidente que su interés por la militancia política decayó, o, en todo caso, que fue su obra la que acogió desde entonces sus reflexiones sobre el tema.

Sería erróneo, sin embargo, suponer que sus extraordinarios poemas en prosa son sólo un pretexto para hacer circular en ellos un humanismo declamatorio y aproximativo. En la poesía de Ponge las declaraciones, las generalidades y las ideas abstractas (a menos que a veces estén puestas para ser rebatidas), no tienen cabida. Sus textos, que siempre tratan de un objeto por vez (*La cabra*, *El camarón*, *La jarra*, *El Sena*, *El jabón*, etcétera), de una «cosa», se presentan, salvo rarísimas excepciones, bajo dos formas diferentes: como textos cerrados, de extensión diversa, en general breve, de media, una o dos páginas a lo sumo, o de textos abiertos, acumulativos, esbozos superpuestos a lo largo de los meses o de los años, como es el caso de *La mesa*, que fue publicado por primera vez en Montreal en 1981, y que reúne notas, reflexiones, aproximaciones diversas al objeto «mesa» escritas durante seis años, entre el 21 de noviembre de 1967 y el 16 de octubre de 1973. *El jabón*, de 1967, que, junto con *La fábrica del prado* (1971) constituye para la crítica el más alto logro alcanzado con el método acumulativo, expone un volumen considerable de fragmentos que se ocupan de ese objeto hasta entonces tan banal, y *El Sena*, de 1947, aunque se presenta como un extenso texto en prosa, está compuesto en realidad de una serie de esbozos fragmentarios. Este método no está al abrigo de ciertas críticas: en un inteligente artículo de homenaje, el poeta y traductor suizo Philippe Jaccottet, sugiere que, a veces, Ponge «se enamora un poco de sus borradores».

Los poemas breves, por su parte, destilan casi siempre exactitud, sugestión, vivacidad. Son pequeños objetos verbales que, desde los años treinta, en plena hegemonía surrealista, Ponge, cada noche, a la vuelta del trabajo, después de la cena, construía, según sus propias palabras, como un conspirador fabrica una bomba. En el espacio estrictamente delimitado del poema, la «cosa» (*La vela*, *La mariposa*, *El pedazo de carne*, *Los árboles se deshacen en el interior de una esfera de niebla*, *El cigarrillo*, etcétera), gracias a un magistral ordenamiento verbal, se incorpora poniendo en evidencia un inesperado sistema de relaciones. Ya en 1929, Ponge había escrito un texto titulado: *De la modificación de las cosas por medio de la palabra*. Y aunque, en ciertos momentos, los textos acumulativos puedan corroborar la discreta objeción de Jaccottet, es evidente que no tienen nada de caprichoso ni de gratuito. El paso de los textos cerrados a la acumulación de esbozos, notas y fragmentos dedicados a un mismo objeto, refleja la inevitable obsesión de todo escritor: si por

simple, por familiar que lo consideremos, cada objeto es infinito, es natural entonces que el texto que intente rendir cuenta de él tienda a serlo también.

Además de sus poemas, Ponge ha dejado numerosos escritos sobre arte. Braque, particularmente, y Fautrier, entre muchos otros, le inspiraron varios trabajos. El procedimiento que emplea es el mismo de los poemas. Un cuadro o una escultura son objetos privilegiados para sus sentidos, su inteligencia, y su vívida retórica. Las obras le sugieren las más inesperadas asociaciones. Así, a Fautrier, que fue su amigo y que acostumbraba a acumular espesas capas de diversas materias sobre la tela, Ponge lo comparó un día, en un texto revelador, al gato que, cavando con sus uñas, cubre de tierra, arena y ramas sus propios excrementos. El silencio cargado de sentido de la obra artística encuentra en este explorador sagaz un exégeta de primer orden, que no se contenta con aplicarle nociones abstractas, sino que es capaz de revelar sus más secretas vibraciones. Tratadas en un pie de igualdad, «las cosas» y las «obras», son ambas motivo de indagación, aptas para ser transformadas en texto, por el poeta inconfundible que un día escribió: «El mundo mudo es nuestra única patria».

J. SALAS SUBIRAT

Una tarde de 1967, el autor de este artículo asistió a la escena siguiente: Borges, que había viajado a Santa Fe a hablar sobre Joyce, estaba charlando animadamente en un café antes de la conferencia con un grupito de jóvenes escritores que habían venido a hacerle un reportaje, cuando de pronto se acordó de que en los años cuarenta lo habían invitado a integrar una comisión que se proponía traducir colectivamente *Ulises*. Borges dijo que la comisión se reunía una vez por semana para discutir los preliminares de la gigantesca tarea que los mejores anglicistas de Buenos Aires se habían propuesto realizar, pero que un día, cuando ya había pasado casi un año de discusiones semanales, uno de los miembros de la comisión llegó blandiendo un enorme libro y gritando: «¡Acaba de aparecer una traducción de Ulises!». Borges, riéndose de buena gana de la historia, y aunque nunca la había leído (como probablemente tampoco el original), concluyó diciendo: «Y la traducción era muy mala». A lo cual uno de los jóvenes que lo estaba escuchando replicó: «Puede ser, pero si es así, entonces el señor Salas Subirat es el más grande escritor de lengua española».

La respuesta sugiere el lugar que ocupaba esa traducción en la cultura literaria de los jóvenes escritores argentinos durante los años cincuenta y sesenta. El libro de ochocientas quince páginas, fue publicado en 1945 por la editorial Santiago Rueda de Buenos Aires, que publicó también el *Retrato del artista adolescente* en la traducción de Alfonso Donado (léase Dámaso Alonso). En el catálogo de esa editorial figuraban muchos otros nombres excepcionales, como Faulkner, Dos Passos, Svevo, Proust, Nietzsche, para no hablar de las obras completas de Freud en dieciocho volúmenes, presentadas por Ortega y Gasset. A finales de los años cincuenta, esos libros circulaban copiosamente entre todos aquellos a quienes les interesaban los problemas literarios, filosóficos y culturales del siglo xx. Formaban parte de los libros realmente indispensables en cualquier buena biblioteca.

El *Ulises* de J. Salas Subirat (la inicial imprecisa le daba al nombre una connotación misteriosa) aparecía todo el tiempo en las conversaciones, y sus inagotables hallazgos verbales se intercalaban en ellas sin necesidad de ser aclaradas: toda persona con veleidades de narrador que andaba entre los dieciocho y los treinta años, en Santa Fe, Paraná, Rosario y Buenos Aires los conocía de memoria y los citaba. Muchos escritores de la generación del 50 o del 60, aprendieron varios de sus recursos y de sus técnicas narrativas en esa traducción. La razón es muy simple: el río turbulento de la prosa joyceana, al ser traducido al castellano por un hombre de Buenos Aires, arrastraba consigo la materia viviente del habla que ningún otro autor —aparte quizás de Roberto Arlt— había sido capaz de utilizar con tanta inventiva, exactitud y libertad. La lección de ese trabajo es clarísima: la lengua de todos los días era la fuente de energía que fecundaba la más universal de las literaturas.

Aunque el hecho de haber sido el primero en algo no debe darle a la hazaña realizada más mérito del que posee intrínsecamente, es cierto que quien la lleva a cabo se expone a dos peligros que a menudo son las caras de la misma moneda: la crítica prejuiciosa y el saqueo. Tal ha sido el destino —que algunos, hay que reconocerlo, se empeñan desde hace algún tiempo en corregir— del extraordinario trabajo de Salas Subirat. Sería inadmisibile que quien se abocase a una segunda traducción de *Ulises* al castellano pretendiese ignorar que existe ya la primera y tal parece haber sido la actitud del profesor Valverde, quien en las cuarenta y seis páginas de su prólogo, rinde un elogio (justificado) a la versión del *Retrato* por Dámaso Alonso, pero no dice una palabra de la traducción de Salas Subirat, aunque cuando se comparan las dos versiones se entiende a menudo que las opciones de Valverde tienen como único justificativo la obsesión de no parecerse a la traducción anterior. Ningún traductor serio de *Ulises* puede ya ignorar que existen la primera y la segunda traducción (tal es el honesto principio adoptado por los autores de la tercera, Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas), y semejante conocimiento implica que esas traducciones funcionarán siempre como referencias inevitables. Cuando apareció la de Valverde, en cambio, un clima de desdén justiciero daba a entender que la segunda traducción llegaba por fin para reparar la ineptia incalificable de la primera.

En internet, que es la patria natural del dislate, entre varias aberraciones relativas a la primera versión de *Ulises*, figura también el colmo en la materia, producto de una vulgar operación comercial: la masacre que un tal Chamorro cometió en 1996, corrigiendo «hasta un 50 por ciento» de la versión de Salas Subirat, a la que acusa de caer, entre otras cosas, «en localismos propios del habla porteña», como si un inglés de Londres pretendiese traducir los localismos populares de Dublin que figuran a granel en el original de Joyce al habla de Oxford. De ese acto de piratería, cincuenta y un años después de la aparición del libro en Buenos Aires, hasta quien lo comenta favorablemente no puede dejar de observar que «es en cierto modo una reedición de la traducción de Salas».

Un trabajo reciente del escritor mejicano Eduardo Lago, compara las tres verdaderas traducciones (el acto de vandalismo de Chamorro es juiciosamente descartado), sin otorgarle a ninguna de las tres la etiqueta de perfecta y definitiva, título por otra parte que sería temerario atribuirle a alguna traducción, por excelente que parezca. Con imparcialidad y minucia, comparando diferentes pasajes del texto, Lago verifica en los tres trabajos lo que ya podía observarse en los dos primeros, o sea que sus autores resolvieron con menor o mayor acierto las dificultades que se presentaban. El objetivo de una traducción no es exhibir la erudición de su autor, ni su conocimiento del idioma de origen, que son por cierto condiciones necesarias pero no suficientes para emprender el trabajo, sino incorporar un texto viviente a la lengua de llegada. Que cada época, así como cada área lingüística, requiera nuevas traducciones de textos clásicos, es evidente, pero el hecho no exige que sea

obligatorio denigrar las anteriores.

José Salas Subirat no era ni catalán ni chileno como la vaguedad usual de cierto periodismo literario pretendió revelar más de una vez; nació en Buenos Aires el 23 de noviembre de 1900 y murió en Florida, una localidad bonaerense, el 29 de mayo de 1975. Está enterrado en el cementerio de Olivos. Fue autodidacta y trabajó, entre otras cosas, como agente de seguros, oficio sobre el que escribió un manual: *El seguro de vida, Teoría y Práctica – Análisis de la venta*, que publicó en 1944, es decir un año antes de que saliera la traducción de *Ulises*. En los años cincuenta publicó libros de autoayuda, como *La lucha por el éxito* y *El secreto de la concentración*, y una *Carta abierta sobre el existencialismo*, que Santiago Rueda incluyó en su catálogo. Pero había escrito novelas sociales y artículos en la prensa anarquista y socialista de los años treinta, y un libro de poemas, *Señalero*.

De su obra literaria, probablemente la traducción de *Ulises* sea la más perdurable realización. Pero sus libros de autoayuda y su tratado sobre la venta de seguros no resultan ni risibles ni indiferentes para quien ha leído a Joyce: Leopold Bloom hubiese podido escribirlos. El primer traductor de *Ulises* debe haber sentido lo que siente cada lector de verdadera literatura: que el libro que está leyendo habla sobre todo de él, del lector, y no de un mundo extranjero y lejano. Ese intensa revelación ha de haber sido el motor de su trabajo, que le permitió expresar su propia vida a través de un texto ajeno. Porque algo es seguro: dejando de lado las discusiones teóricas y técnicas sobre la traducción, es imposible no reconocer que el mundo de *Ulises* se parece más al de J. Salas Subirat que al de sus sucesores académicos.

EL HOMBRE QUE OYÓ EL CANTO

Según la tradición, eran hijas de las Musas, Melpómene, la de la tragedia para algunos, y para otros, Terpsícore, la de la danza, y si bien se las conoce bajo nombres diferentes, el más común de cada una de ellas es Partenoepa, Leucosia («la muy blanca»), Ligia. Ciertos mitógrafos enumeran cuatro, pero las Sirenas que enfrentó (y venció) el ingenioso Ulises en un canto célebre de la Odisea, eran dos únicamente.

En los tiempos modernos (que en definitiva no son más que un nuevo escenario para el avatar presente de los mitos más arcaicos) creemos reconocerlas por la parte inferior de su cuerpo, la de un hermoso pez dorado, como por los cabellos rubios que cuelgan sobre sus senos adolescentes, pero esa representación es falsa, y en todo caso tardía. Todavía en el siglo XIII, Brunetto Latini (1230-1294), el maestro de Dante, las describe como seres triples, con rasgos humanos, escamas y alas, pero en la antigüedad las Sirenas no eran criaturas acuáticas sino volátiles, ya que habían sido convertidas en pájaros. Las razones difieren según las fuentes: en el canto quinto de *Las metamorfosis*, Ovidio afirma que ellas mismas lo pidieron, para ser más eficaces en la búsqueda de Perséfone, de quien eran damas de compañía, cuando fue secuestrada por Plutón, sobrenombre («el Rico») con el que, a causa de su origen agrario, también se conoce a Hades, dios del infierno. Pierre Grimal, en su más que excelente diccionario de mitología griega y romana, recoge varias versiones de esa transformación, y entre las más interesantes está la que afirma que fue Afrodita, la diosa del amor, quien, para castigarlas por el desprecio con que consideraban los placeres eróticos, les arrebató la belleza juvenil y las convirtió en monstruos mitad humanos y mitad pájaros. (Ese desprecio por lo erótico podría tal vez justificar la cola de pescado con que se las representa en la actualidad, y que las incapacita para el acto sexual). Les quedó el inefable don de la música: Partenoepa tocaba la lira, Ligia la flauta y «la muy blanca» cantaba con una voz melodiosa, aunque, según ciertas tradiciones, sus talentos musicales estaban distribuidos de manera diferente. Pero eran seres monstruosos y malignos: una de las tantas ternas demoníacas de la mitología cuya forma peculiar de maldad consistía, como es sabido, en atraer a los marinos con su canto sublime y hacer estrellar contra las rocas a los navíos que se acercaban peligrosamente a la isla que habitaban.

Esa isla estaba, según dicen, en el mar de Italia, no lejos de Sorrento (y no lejos tampoco de la caverna en la que la Sibila de Cumes expedía sus oráculos), y la leyenda afirma que cuando Partenoepa murió, sus despojos fueron depositados por las olas donde ahora se levanta la ciudad de Nápoles, cuyo nombre primitivo fue justamente el de la Sirena. Pocas criaturas mitológicas han tenido tanta posteridad como esos monstruos femeninos —Medusa, Gorgona, Quimera, Escila y Caribdis, etcétera— de la mitología griega y romana, pero únicamente las Sirenas se fueron adaptando a los tiempos que corrían para terminar, gracias a la colaboración de Hans

Christian Andersen entre otros, representando lo opuesto de lo que eran, aunque no sería erróneo reconocer que una parte (secundaria) del mito primitivo les atribuye belleza y fidelidad.

Entre los héroes que las enfrentaron, dos son más que célebres: Orfeo y Ulises. Un tercero, Butés, cayó bajo el embrujo del canto y se arrojó al mar, pero fue salvado a último momento por Afrodita, dispuesta siempre a contrariar los designios de los seres monstruosos que desdeñan el amor. Orfeo y Ulises aplicaron, para vencerlas, estrategias diferentes: el primero les opuso su propio canto, y el otro se arriesgó a escuchar el de ellas hasta el fin, para indagar su sentido.

La exactitud de los mitos es de un orden diferente al de las cifras o al de los acontecimientos: Orfeo, que combatió con su canto el de las Sirenas, lo hizo en tanto que miembro de la expedición de los Argonautas cuando, dirigida por Jasón y constituida por los cincuenta héroes más prominentes de Grecia, navegaba hacia el noreste, en dirección de la Cólquida, en busca del vellocino de oro. El canto de Orfeo se impuso al de las Sirenas y los Argonautas pudieron pasar, pero es de hacer notar la ubicuidad de la isla en que vivían esos monstruos melodiosos, ya que en el ciclo de Jasón se encuentra en el extremo opuesto del Mediterráneo a aquel en el que Ulises las cruzó.

Aunque la escena es universalmente conocida, vale la pena recordarla una vez más. Cuando avistan una nave, las Sirenas se ponen a cantar y su canto es tan dulce que los marinos naufragan por haberse acercado más de lo razonable a la costa rocosa, por lo que los monstruos alados (que en otros tiempos, recuérdese, fueron hermosas muchachas) aprovechan para devorarlos. Una llanura que forma parte de la geografía incierta de la isla blanquea a lo lejos a causa de los huesos de las víctimas inmemoriales. Advertido por Circe del peligro que representa el canto de las Sirenas, Ulises se hace atar al mástil del navío después de haber tapado con cera los oídos de los remeros (Adorno y Horkheimer describen el mito como una primitiva metáfora de la división del trabajo), incitándolos a remar con energía para dejar atrás la isla cuanto antes, y recomendándoles que si, atrapado en el embrujo musical, les pide que lo liberen, deben apretar aún más fuerte sus ligaduras. Gracias a su estratagema Ulises es, de la infinita y fugitiva sucesión de generaciones humanas, el único que oyó el canto y que sobrevivió a ese privilegio: descubierto su secreto, las pobres criaturas monstruosas, vencidas, se precipitaron al abismo.

Aunque Homero sólo reproduce ocho versos, y aunque haya dado lugar a interminables especulaciones, no es difícil adivinar el sentido de ese canto. Si de los primeros cuatro versos dos se ocupan de estimular la vanidad de Ulises, y los dos restantes pretenden atraerlo con la afirmación más que ambigua de que ningún navío pasó por la región sin escuchar el dulce canto, los cuatro últimos tienen un sentido inequívoco: «Después se van, felices, cargados de un tesoro más pesado de ciencia. Porque por cierto sabemos todo lo que en la llanura de Troya / griegos y troyanos sufrieron por orden de los dioses / y también todo lo que adviene sobre la tierra

fecunda...».

El Canto de las Sirenas no es más que la propuesta de Mefistófeles que, como ya sabemos, desde la Edad Media, precipita la condena, en una nueva transcripción cristiana del mito del saber prohibido, del imprudente doctor Fausto: conocimiento de la realidad última de las cosas a cambio de la perdición del sujeto. Para ciertos helenistas, sin embargo, la originalidad del mito griego estribaría en su aspecto positivo, humanista, ya que inauguraría la inclinación por el conocimiento, más fuerte que las cadenas de la superstición, del hombre occidental. Ulises vendría a encarnar la razón triunfante, la supremacía de la ciencia y de la filosofía sobre el oscurantismo primitivo del mito y de la leyenda.

Esa interpretación optimista no es la única. Es sabido que Ulises cuenta la mayoría de sus aventuras en un reino al que ha llegado después de un miserable naufragio: la isla de Esqueria, donde habitan los feacios, cuyo rey, Alcinoos, nieto de Poseidón, es uno de los personajes más curiosos de la Odisea. Esqueria es una especie de reino encantado que conserva los privilegios de la Edad de Oro, abundancia, paz, armonía, placer, felicidad ininterrumpida. Más muerto que vivo, desnudo y habiendo perdido a todos sus compañeros, Ulises es recogido por los feacios y sólo revela su identidad cuando oye mencionar la historia del caballo de Troya. Después de pasar cierto tiempo en la isla —lugar maravilloso más afín con el paraíso que con cualquier comarca terrestre— los feacios lo mandan a Itaca, su tierra natal, acostado en una embarcación llena de adornos y de víveres. Algunos helenistas han visto en este episodio cierta ruptura formal de la epopeya, y afirman que esa embarcación fletada no es más que un rito fúnebre, que el naufragio de Ulises y la tan temida muerte en el mar, lejos de su familia y de su patria, ocurrieron realmente, lo cual convierte a la isla de Esqueria en el delirio feliz de su agonía.

La solución es simple: las dos versiones son correctas. Mito y relato no significan: son. Transparentes y opacos al mismo tiempo, iluminan o ensombrecen por igual a quien los escucha o los lee. Lo mismo que con cualquier otro objeto del mundo creemos, por momentos, adivinar su sentido, un sentido inestable que, un poco más tarde, se nos vuelve a escapar. Únicamente la presencia del mito permanece, incontrovertible y única. El hombre que oyó el canto imposible lo oyó realmente: ese instante luminoso del relato posee una evidencia tan intensa como la del mar mismo en el que ocurrió. Que ese sentido robado implique su triunfo o su perdición, será un persistente enigma y un persistente hechizo para nosotros, el resto de los grises mortales.

SOBRE UN PAVO REAL

Razonar los motivos de la admiración es sin duda el placer superior de la crítica pero, de vez en cuando, también el denuesto puede ser exaltante, sobre todo aplicado a alguien que acostumbraba a distribuirlo sin tregua, como Vladimir Nabokov por ejemplo: su libro *Strong opinions*, circula últimamente en edición de bolsillo (10/18) por las mesas de saldo con el título de *Partis pris*, que podría ser traducido por *Prejuicios* y que sustituye al que llevaba en la primera edición de 1985, *Intransigencias*. Los dos títulos son adecuados, pero únicamente en parte, porque cuando se está al tanto del contenido del libro, también podría aplicársele el de *Rencores*, *Arrogancias*, *Dislates*, *Caprichos*, *Ideas fijas*, *Obsecuencias*, *Vanidades*, *Calumnias*, etcétera.

Es inútil tratar de convencer a alguien, que piensa lo contrario, de que el mar es más hermoso que la montaña, o de que la naranja es una fruta más refrescante que la pera. Si se trata de arte, de literatura, el juicio sobre el valor no únicamente permite sino que exige del crítico cierta fundamentación, pero cuando es el creador mismo el que lo formula, el auditorio tolera la arbitrariedad, fiel al estereotipo (presente ya en ciertos diálogos platónicos) que concibe al artista como una criatura irresponsable, inapta para el pensamiento lógico pero capaz de producir sin reflexión objetos admirables. Sus opiniones, por lo tanto, se consideran secundarias: pertenecen al folklore de su personalidad, y se justifican muchas veces no por su pertinencia, sino por su mera extravagancia. No sería imposible encontrar otras causas a la connivencia general de que gozan, particularmente en el mundo anglosajón, las absurdas opiniones de Nabokov, pero para no evocar problemas que merecerían ser tratados en detalle en alguna otra ocasión, conviene aceptar como determinante la ya enunciada: de un individuo original deben festejarse a toda costa las opiniones, por disparatadas que sean.

El libro en cuestión consiste en una serie de reportajes, algunas cartas enviadas a los diarios, dos o tres vengativas críticas literarias, y tres o cuatro artículos sobre mariposas. La obra entera destila un intenso amor por la única persona que el autor considera digna de respeto y veneración: Vladimir Nabokov. Naturalmente que se deshace en elogios por un puñadito de sus semejantes, pero es fácil entender que esas personas están sometidas a un régimen de reciprocidad rigurosa: son autores de críticas favorables, miembros de su familia, ciertos clásicos anexados a su sistema literario, etcétera. En cuanto a los reportajes, es de hacer notar que Nabokov rara vez recibía a los entrevistadores y que en general reescribía, o meramente escribía, las preguntas que le mandaban por correo y redactaba meticulosamente las respuestas. Tanto cuidado sería digno de admiración si no se supiese que las publicaciones a las que mandaba las entrevistas podían ser *Playboy*, *Life* o *Vogue*.

La perspicaz observación de Nietzsche a propósito de Wagner, a quien acusaba de

erigir a menudo en principio su propia incapacidad, le va como un guante a Nabokov. Ya en la primera respuesta de la primera entrevista (redactada por él mismo a partir de supuestas notas tomadas en el curso de una supuesta conversación con un grupo de vagos periodistas), Nabokov advierte que nunca ha estado borracho y que nunca dice ni escribe malas palabras. Esta última virtud pierde su pretendido mérito cuando pensamos en Joyce, en Quevedo, o en el Marqués de Sade, y en lo relativo a la abstinencia, es fácil comprobar que a Poe, Beckett, Onetti o Rulfo el alcoholismo no les arrebató la gloria y que, en cambio, Adolf Hitler no bebía una gota de alcohol. En general, todos los reportajes *de* (y no *a*) Nabokov, tienen el mismo diseño: siempre terminan exaltando sus propias virtudes y poniendo en duda las de los otros. Y en cuanto a las pobres mariposas, no son más que un pretexto volátil que le sirve sobre todo para cerrar la discusión. Según Nabokov, ir a cazar mariposas es el placer más intenso que un hombre pueda experimentar. Esa generalización, proferida por alguien que afirma todo el tiempo abominar de las generalizaciones, es en verdad difícil de aprobar o de refutar, pero en todo caso cuando evoca las mariposas (a menudo al final del texto), todas las ineptias literarias o políticas, todos los principios ridículos, todas las enumeraciones despectivas, todos los autoelogios desvergonzados, pasan a segundo plano, y sólo tienen importancia su propio genio literario (la primera afirmación del libro es: «Pienso como un genio», sin que en las trescientas setenta páginas siguientes se obtenga la menor prueba que justifique esa afirmación) y esos lepidópteros coloridos y, a estar con el autor, tan apasionantes.

Como muchos reaccionarios virulentos, Nabokov pretende ser apolítico, pero sus convicciones inapelables, lindantes con la idea fija, asaltan al lector en cada página del libro. Su servilismo para con la ideología oficial de los Estados Unidos es comprensible (aunque no justificable) porque en ese país obtuvo trabajo, fama y fortuna, así como también se puede entender su odio por los soviéticos, que obligaron a su familia a emigrar^[2], aunque el hecho de haber sufrido no autorice de ninguna manera a ser insufrible. El principio literal de sus convicciones es el siguiente: «lo que es malo para los Rojos es bueno para mí». Y si afirmar que vive en Suiza porque no hay huelgas revela sólo un poujadismo mezquino, la pretensión (página 117) de que no se deben comparar Auschwitz con Hiroshima, implica en cambio la innoble tentativa de minimizar uno de los más graves crímenes de guerra de la historia. A pesar de los constantes elogios que Nabokov hace de su propia inteligencia y de su propio refinamiento, sus opiniones son en realidad semejantes a las de cualquier burgués ignorante, ya que rechaza el arte abstracto, el psicoanálisis, el marxismo, la filosofía, identifica a los drogadictos con los izquierdistas, y, como todos los burgueses, se jacta de pagar impuestos, aunque al hacerse rico se haya ido a vivir a Suiza tomando otra vez como pretexto a las indulgentes y propicias mariposas. Más todavía, en lo del marxismo, el psicoanálisis, el arte abstracto y la droga, coincide al milímetro con uno de los jefes militares de la dictadura argentina, que junto con las matemáticas modernas, los prohibió en la región que durante esos años sangrientos

estuvo bajo su control.

En lo relativo a sus opiniones literarias, la cosa no mejora mucho, y sus afirmaciones tajantes lo extravían en las más severas contradicciones: cuando le preguntan por el valor literario de los disidentes soviéticos pretende que no sería justo criticar literariamente a hombres tan valerosos, fingiendo no darse cuenta de que esa declaración ya es una crítica solapada. La lista de caprichos, de calumnias y de juicios sumarios sería interminable si alguien se tomara el trabajo de redactarla. Que a mucha gente, críticos o lectores, le gusten escritores que él detesta lo considera (página 118) como un complot urdido contra su inteligencia. Las cuatro o cinco *bêtes noires* que lo obsesionaron durante décadas, Freud, Sartre, Pound, Dostoievski, reaparecen todo el tiempo, y al mismo tiempo que se permite llamar a Freud el «Charlatán Vienés», no escatima su admiración ante cualquier profesor de universidad que le haya comentado favorablemente alguno de sus libros. Conrad, Eliot, Thomas Mann, Faulkner, Camus y tantos otros le parecen reprobables, pero no se abstiene de elogiar a Wells y a Somerset Maugham. Aunque declara varias veces que lo esencial de la novela es la creación de un mundo subjetivo, desprecia a Faulkner porque sus personajes son agricultores y se burla de Sartre porque en *La Náusea* atribuye la paternidad de una canción popular a un autor imaginario. Considera *La muerte en Venecia* detestable, pero, si se analiza bien la cosa, resulta evidente que, con cincuenta años de anticipación, ese libro tiene un argumento muy parecido al de *Lolita*. Y en cuanto a los autores que declara respetar (aparte de una absurda distribución de méritos entre escritores americanos de segundo orden que declararon previamente su admiración por él) Joyce, Kafka, Proust, Beckett, Borges, a cada vuelta de página nos encontramos con alguna frase artera que los desvaloriza. De Beckett dice que escribía en francés como un maestro de escuela y que su teatro es igual al de Maeterlinck, y de Borges que tiene influencias de Anatole France. De Proust que la *Recherche* sólo es buena hasta la primera mitad, y de Joyce que el *Retrato y Finnegans Wake* son execrables. Pero la más infame tentativa de desvalorización se refiere a Kafka, cuando proclama que a sus estudiantes les enseñaba sobre todo en qué especie precisa de insecto se transformaba Gregorio Samsa, como si eso tuviese alguna importancia, y si bien *La metamorfosis* en su brevísima lista (tres) de textos que admira, ocupa después de *Ulises* (al que no le reconoce ninguna influencia sobre su propia obra) el segundo lugar, unas páginas más adelante insinúa humorísticamente que el tipo de escarabajo en que se transforma Gregorio supone un error de concepción por parte de Kafka.

Ante un autor que escribe las preguntas y las respuestas de sus propios reportajes, y que habla de sí mismo en tercera persona en notas al pie de página, que considera como un complot que a otros les gusten escritores que él no reconoce como buenos, que afirma desinteresarse de sus críticos pero cita sus textos de memoria y se pasa refutándolos en diarios y revistas cuando le son desfavorables, que cree necesario hacer una pequeña síntesis de todos los homenajes literarios que le rinden para su

cumpleaños, que pretende haber escrito sus libros al margen de toda influencia, un autor de opiniones tan arbitrarias como tajantes que se la pasa contrastando la imagen idealizada de sí mismo con el imperfecto mundo que lo rodea, el lector se encuentra tentado de utilizar un vocabulario clínico para definirlo. Edmund Wilson, que lo frecuentó durante un tiempo, cuenta en su autobiografía (que obviamente Nabokov intenta refutar con energía en varios artículos y cartas a los diarios), que cuando lo invitaban a comer, la esposa de Nabokov hablaba exclusivamente en voz baja con su marido en la mesa, sin dirigirse jamás a los otros invitados. Este dato tan verídico no puede ser una invención y confirma la atmósfera de megalomanía que destila todo el libro.

Pero sólo un especialista (el perspicaz Dr. Freud si viviese, por ejemplo) tendría derecho a formular un diagnóstico, y exclusivamente a pedido del interesado o de su familia. Más grave todavía: ese tipo de análisis por parte de la crítica literaria, supondría la aplicación, despreciable desde todo punto de vista, del argumento *ad hominem*. Y por último, considerar las cosas desde ese ángulo sería injusto, puesto que equivaldría a restituirle la inocencia a tan horribles opiniones, con el simple pretexto de la irresponsabilidad intelectual de quien las profirió.

GENEALOGÍA DEL HOMBRE SIN ATRIBUTOS

Un día, a mediados del siglo IX, en el noreste de la China, en el monasterio que dirigía, Lin-Tsi, el maestro de la secta budista *T ch'ang* (en japonés *zen*, ambas pronunciaciones locales del sánscrito *Dhyâna*, «meditación»), subió a la cátedra y dictó la más célebre de sus lecciones: «Sobre vuestro conglomerado de carne roja hay un *hombre verdadero sin situación*, que sin cesar entra y sale por las puertas de la cara. ¡A ver qué opina de esto alguno que no haya hablado todavía!» Uno de los monjes salió del grupo y preguntó cómo era el *hombre verdadero sin situación*. El maestro bajó de su banco de meditación y atrapando al monje e inmovilizándolo, le ordenó: “¡Dilo tú mismo, dilo!” El monje vaciló. El maestro lo soltó y dijo: “El *hombre verdadero sin situación* es un montoncito cualquiera de excremento”. Y se volvió a su celda».

La expresión «un montoncito cualquiera de excremento» es en el original mucho más cruda, y para su publicación en este diario ha sido sustituida por la presente, que aparece en otra versión de esta misma escena. El eminente sinólogo francés Paul Demiéville, traductor, en 1977, de las *Lecciones* de Lin-Tsi, comenta así la brutal comparación, que resulta todavía más sorprendente cuando sabemos que también se la utiliza a menudo para designar a Buda: «toda definición del *hombre verdadero* sólo puede ser impropia, vil, sucia, puesto que por definición es lo que escapa a toda definición».

En lo referente al *hombre verdadero sin situación*, el profesor Demiéville ofrece el comentario siguiente: «La expresión *hombre verdadero* deriva directamente de los filósofos taoístas de la Antigüedad, aunque también haya sido utilizada para designar a Buda y al Arhat (el santo liberado) en las primeras traducciones chinas de los textos búdicos. La palabra *situación* se aplica en el vocabulario administrativo a la situación de un funcionario en la jerarquía oficial. Como esa jerarquía incluía a toda la élite social, que era la única que contaba en la antigua China, un hombre *sin situación* era un ente marginal, carente de estatuto, una entidad indeterminada. Es más o menos en el sentido de Lin-Tsi que el novelista austríaco Robert Musil, que se interesaba tanto por Lao Tsé poco antes de su muerte trágica en 1942, concebía a su héroe como un hombre sin características particulares, “*Der Mann ohne Eigenschaften*”». («El hombre sin atributos» en la traducción castellana).

En la exacta referencia que antecede, hay un solo error: la muerte de Musil fue tal vez prematura (tenía sesenta y un años) pero no trágica. Su mujer, Martha Marcovaldi, la cuenta así en una carta: «Después de una mañana tranquila, pasada en parte en su mesa de trabajo y en parte en el jardín, subió la escalera que conducía al baño diciendo: “Voy a darme un baño antes de almorzar”. Y mientras se desvestía, durante un ejercicio físico, o simplemente a causa de un movimiento brusco, fue derribado por un ataque. Unos minutos después que subió, abrí la puerta del baño

para llamarlo, y lo encontré sin vida. Era imposible admitir que estuviese muerto, a tal punto parecía vivo con su aire de sorpresa irónica en la cara».

¡Qué bien le cuadra esa muerte al discreto mentor del hombre sin atributos! Morir, podría decirse, en plena salud, y experimentar no temor sino una sorpresa irónica ante la irrupción imprevista de la muerte, es tal vez la confirmación irrefutable de sus teorías. Porque el hombre sin atributos es aquel que, desembarazándose de todas las convenciones, las posturas sociales, los contenidos intelectuales o morales, las máscaras identitarias, los sentimientos y emociones calcados de los que difunde el medio ambiente, la sexualidad canalizada por los diques de lo socialmente permitido, volviendo al grado cero de la disponibilidad, construirá su vida oponiéndose a todo automatismo y a todo lugar común de la inteligencia, de la vida afectiva y del comportamiento.

En el imperio austro-húngaro declinante, agobiado por las pomposas pretensiones de la corte y por las constantes reivindicaciones del archipiélago de pequeñas y grandes naciones y culturas que lo componían, ser un hombre sin atributos, reivindicar sólo la propia disponibilidad, sin previas adhesiones obligatorias a supuestas causas, sagradas o no, a determinadas normas de conducta, dictadas de una vez y para siempre y destinadas a regir la sucesión de generaciones fugitivas, supuestamente idénticas unas de otras, representaba no una forma de egoísmo o una manera de volverle la espalda a la realidad, sino una sana desconfianza hacia lo consabido, lo no reflexionado, lo impuesto por la inercia aplastante del mundo.

Musil nació en una pequeña ciudad austríaca en 1880. Destinado a una carrera militar o científica, poco a poco fue abandonándolo todo, a pesar de perspectivas prometedoras en sus otras actividades, para dedicarse enteramente a las letras. Y aunque escribió varios magníficos relatos, una obra de teatro, algunos ensayos minuciosos y un apasionante diario íntimo, podría decirse que también abandonó la literatura entregándose por completo a la redacción de *El hombre sin atributos*, novela que le llevó casi treinta años de su vida y que quedó inconclusa. Los únicos dos volúmenes que publicó en vida, en 1930 y en 1933, tuvieron un gran éxito de crítica pero no se vendieron, el segundo sobre todo, cuya aparición coincidió con la llegada de Hitler al poder. Musil, que estaba en Berlín en ese momento, emigró primero a Viena, y después a Zurich y a Ginebra, donde vivió en la miseria hasta su muerte en 1942. En 1938, los nazis incluyeron sus libros en la lista de obras «indeseables y nocivas» y las prohibieron en Alemania. Pero en el año 2000, una encuesta entre los principales críticos literarios de Alemania demostró que una importante mayoría de entre ellos consideraba *El hombre sin atributos* como la más importante novela del siglo xx escrita en alemán.

Ulrich, el protagonista, no tiene nada de un aventurero o un sensualista que quisiese gozar indefinidamente de nuevas experiencias a la manera de los decadentes de finales del siglo xix. Es un espíritu racional, sistemático, amable y jovial. Su vida transcurre en el marco de una banal existencia burguesa. El único acto

verdaderamente transgresivo es su relación amorosa con su media hermana, que, a medida que avanza la novela, va transformándose en el elemento simbólico de una vida sistemáticamente dirigida a trascender las convenciones exorbitantes que el mundo impone a los individuos.

El hombre verdadero sin situación del enérgico maestro Lin-Tsi, retorna entonces inesperadamente en nuestro tiempo en la gran novela de Robert Musil. Pero, en otro registro, también podrían representarlo a su manera esas hilachas de hombres que son los personajes de Samuel Beckett. En todo caso, está presente en las reflexiones actuales sobre la crisis y el estatuto del sujeto, y en la desconfianza de algunos hacia todas aquellas ideologías que exaltan, sin mayores precisiones, los méritos discutibles del concepto de identidad.

LA DOBLE LONGEVIDAD DEL NARRADOR

ROBBE-GRILLET

La permanencia, en esferas diferentes, del *Nouveau Roman*, ya no necesita ser demostrada. La primera esfera, relativa a la persistencia biológica de sus principales autores, es de dominio público: si bien Robert Pinget cometió el error estadístico de morir relativamente joven, a los setenta y ocho años, Nathalie Sarraute en cambio murió pasados los cien y, de los que siguen vivos y en actividad, Claude Simon acaba de cumplir los ochenta y ocho (y de publicar otra novela, *El tranvía*, hace unos pocos meses) y Butor, el más joven de la banda, los setenta y cinco, en tanto que Claude Ollier y Alain Robbe-Grillet ya están llegando, sin mucho esfuerzo aparente, al filo de los ochenta. Pero la segunda longevidad del *Nouveau Roman* se verifica en un plano a decir verdad más importante que el de la mera biología, el plano puramente literario, y no únicamente porque sus presupuestos teóricos y sus procedimientos narrativos generan periódicamente los mismos debates apasionados, sino sobre todo porque sus representantes más notorios siguen escribiendo y publicando libros que en algunos casos se transforman en best-sellers, como *Infancia*, la autobiografía de Nathalie Sarraute o *El amante*, de Marguerite Duras, y porque ciertos acontecimientos, como el premio Nobel de Literatura a Claude Simon en 1985 o la incorporación de las *Obras* de Sarraute a la *Pléiade*, subrayan la vitalidad y la importancia del movimiento.

Después del surrealismo en los años veinte y del apogeo literario y filosófico del existencialismo, en los comienzos de la posguerra, el *Nouveau Roman* constituye el último gran movimiento literario significativo de las letras francesas. Y del mismo modo que en los años treinta y cuarenta era difícil escribir en Francia sin tener en cuenta al surrealismo y al existencialismo, ya se estuviese a favor o en contra de esos movimientos, y por solitaria y original que fuese la tentativa de los escritores de la época, a partir de 1960 resultó imposible intentar la práctica novelística pretendiendo ignorar la esencia problemática del género narrativo que habían tenido la perspicacia de señalar los teóricos de la nueva novela. Si su reconocimiento internacional, en Estados Unidos, en Japón, en Europa y en América latina fue casi inmediato y a pesar de eso indiscutiblemente duradero, en Francia los nuevos narradores despertaron un rechazo truculento, por no decir un odio intenso y pertinaz. Y como raros son los que, después del éxito del *Nouveau Roman*, obtuvieron algún reconocimiento o alguna influencia en el extranjero, o aunque más no fuese algunas traducciones, los novelistas franceses académicos pretenden que la Nueva Novela, por la aridez y el intelectualismo de sus procedimientos, contribuyó a la decadencia de la literatura francesa en el mundo. Lo cual, desde luego, es falso: Robbe-Grillet replica que los best-sellers, el género policial o la novela histórica, las sagas familiares o el realismo mágico, los presuntos compradores extranjeros (anglosajones, japoneses,

latinoamericanos, etcétera) los fabrican mejor que ellos, que el academismo en definitiva es un producto de consumo local, cosa que no ocurre con la verdadera literatura, que es universal, dando como resultado que, aunque se lean menos masivamente, sólo las novelas de auténtico valor literario se siguen estudiando profusamente en diferentes latitudes como objetos culturales dignos de interés.

En el devastado paisaje literario de los países industrializados, en los que todo, empezando por el hombre mismo, ha sido rebajado al estatuto de mercancía, también el arte narrativo, en un proceso que se fue acelerando después de la Segunda Guerra Mundial para escapar prácticamente a todo control a partir de los años setenta, en el período llamado *posmoderno* (concepto blando que significa a la vez cualquier cosa y su contrario), ha perdido su horizonte estético y filosófico para enfangarse en el terreno pantanoso de su mero valor de cambio. En literatura, la hegemonía de los imperativos industriales ha hecho del relato su producto más inmediata y masivamente comercializable, de modo que cada otoño y cada primavera los grandes centros editoriales del llamado, no se sabe bien por quién ni por qué, «primer mundo», lanzan una avalancha de mercancía narrativa inepta y efímera que ocupa todo el espacio cultural, y que a la temporada siguiente será suplantada por una nueva avalancha, cuya abundancia, mayor aún que la de la temporada anterior, no se debe en nada al advenimiento de una nueva edad de oro literaria, sino, más banalmente, a las leyes inflexibles del crecimiento industrial. En septiembre, la excitada *rentrée* parisiense no se abstuvo de bombardear medios, ferias y vidrieras con sus cuantiosos productos biodegradables, pero en el mes de octubre un verdadero acontecimiento literario, rarísimo en estos tiempos, se produjo: la aparición simultánea de dos libros de Alain Robbe-Grillet y de una serie de revistas (entre las cuales figura la excelente *Critique*) y de suplementos de diarios dedicados a presentar su obra y, más generalmente, el *Nouveau Roman*. Esta profusión de publicaciones es el preámbulo a una serie de homenajes —debates, exposiciones, retrospectivas de films— que, con motivo de sus ochenta años, ha decidido hacerle a Robbe-Grillet el mundo de la vanguardia artística, excepción hecha naturalmente de todos aquellos, bastante numerosos por otra parte, a quienes la sola mención de su nombre o de la Nueva Novela, y en algunos casos desde hace más de cuarenta años, les produce verdaderos ataques de furor.

Pero son los libros lo que cuenta: el primero, *La reprise*, es una novela, lo que resulta particularmente atrayente, porque Robbe-Grillet no escribía novelas desde 1981. A pesar de su título, la trilogía *Romanesques* («Novelescas»), escrita entre 1985 y 1994, es una tentativa de autobiografía en la que se incorporan fragmentos de ficción. *La reprise* es un título difícil de traducir, pero podría decirse simplificando un poco que alude a un texto que Soren Kierkegaard escribió para contar un segundo viaje a Berlín, que hizo después de su ruptura con Regina Olsen, con el fin de revivir cierta experiencia vivida en un viaje anterior. Ese texto, al que por otra parte Michel Butor le dedicó un ensayo hace algunas décadas, es conocido mundialmente con el

título de *La repetición*, pero una reciente traducción francesa ha preferido *La reprise*. Según el propio Kierkegaard, un recuerdo sería una repetición hacia atrás, y una *reprise*, en cambio, un recuerdo que se proyecta hacia el porvenir. También la novela de Robbe-Grillet, cuya intriga es por varias razones imposible de resumir, cuenta un viaje a Berlín, pero al Berlín en ruinas de posguerra, dividido por los provisorios aliados que derrotaron al Tercer Reich en cuatro zonas militarizadas. El primer narrador, agente secreto francés que pretende llamarse Henry Robin, y con el cual el lector se identifica desde las primeras páginas, irá cambiando de identidad y de nombre a lo largo del texto, pero ya desde el principio, en el tren que lo lleva a cumplir su misión, se topa con su doble quien, después de haber usurpado su asiento en un vagón repleto de gente, le echa una mirada burlona por encima del diario que está leyendo.

Los adictos al relato lineal, los partidarios de la legibilidad inmediata y continua de un sistema narrativo, los incondicionales del sentido y de la representación de acontecimientos a los que se les atribuye un perentorio acaecer exterior al texto, no encontrarán en *La reprise* ninguna de esas pautas tranquilizadoras, en todo caso como imperativos excluyentes de cualquier otra tentativa de exploración de las posibilidades del relato. Porque si bien la novela está llena de tópicos familiares (Berlín en ruinas, las cuatro zonas militarizadas, agentes secretos, asesinatos, personajes turbios de doble, triple y aún múltiples identidades, espías nazis, burdeles para aficionados a muchachitas apenas púberes, muertos que resucitan, extranjeras misteriosas, ceremonias sadomasoquistas, reminiscencias infantiles, etcétera) lo que la vuelve interesante es que están puestos *justamente* como tópicos, como imágenes planas o estereotipos que no representan ninguna realidad exterior pero que si adquieren algún sentido coherente será a causa del lugar que les asigna la estructura singular del relato integrándolos con una lógica que le es propia. Se cuenta que una vez le preguntaron a Faulkner si en sus novelas no había principio, medio y fin y que Faulkner contestó: «Sí, pero no necesariamente en ese orden».

Algo semejante podría decirse de las novelas de Alain Robbe-Grillet: el sentido en ellas no proviene del discurso, cuyo papel consiste normalmente en vehicular sentido, sino de la forma narrativa, es decir la manera en que se organizan entre sí los diferentes fragmentos del relato, que, en vez de explicarse unos a otros como suele ocurrir en las historias lineales, más bien se contradicen, se desmembran, se transforman, revelando a cada paso su precariedad: sin tregua, espacio, tiempo, intriga, personajes, cada uno de los elementos que componen todo relato, son sometidos, a pesar de la minuciosa precisión de la prosa, a lo que podríamos caracterizar como un sistemático principio de incertidumbre. El texto no se agota para la razón o la inteligencia del lector, que sólo pueden captarlo de manera fragmentaria y aún contradictoria, ni siquiera para sus emociones en lo que tienen de conscientes, sino que produce su impacto en una zona crepuscular de la conciencia en la que los mecanismos asociativos estimulan reminiscencias que, por vagas que le parezcan a la

zona clara, producen un efecto seguro en las regiones oscuras, semejantes a las asociaciones confusas que despiertan los sueños, y aún a la forma narrativa de muchos de ellos, en los que la incoherencia aparente de la anécdota no logra atenuar un sentido omnipresente que es a la vez familiar y secreto.

De esa manera, la multiplicidad de rastros que va dejando la escritura impregnan, casi de contrabando, la imaginación del lector: las peripecias se suceden para minar la ilusión de certidumbre, las alusiones, los guiños, las citas, las contradicciones y el continuo recomenzar del relato en diferentes direcciones, su puesta en abismo permanente a través de imágenes que evocan la estructura misma de la novela y el itinerario del narrador, como por ejemplo la escalera de caracol, el intertexto que incluye a Sófocles, Kierkegaard, Andersen, Proust, Borges, Nabokov, Graham Greene, Sade, Goya, Robbe-Grillet, etcétera, las minuciosas y admirables descripciones que, con su evidencia enigmática no agregan claridad al conjunto, sino más bien duda y misterio, van dejando en el lector una sucesión de impresiones que no le procuran ningún sentido unívoco sino más bien una especie de implicación emocional vaga y nítida a la vez. Y si bien en la novela hay dos o tres escenas eróticas de una exagerada crudeza que ha hecho pasmarse a más de un crítico distraído, no debemos engañarnos porque no hay en ellas la menor concesión: son meros estereotipos, colocados a una altura avanzada de la novela, de modo que para llegar hasta ellos no basta ser un perverso: hay que ser antes que nada un verdadero y concentrado lector.

Los estudiosos de Robbe-Grillet sostienen que a partir de 1965, con *La casa de citas*, su obra novelística toma un viraje radicalmente opuesto a lo que venía siendo hasta ese momento. (Dicho sea de paso, y como chisme literario de primer orden para los argentinos, hay que recordar que la arquitectura del burdel de Hong Kong que da título a la novela le fue inspirada a Robbe-Grillet por la casa de Victoria Ocampo en San Isidro). Si ese viraje, que sólo en apariencia es radical, podría aceptarse como auténtico en lo relativo a la forma, es imprescindible hacer notar que en los efectos producidos por su lectura, toda la obra, incluidos los guiones cinematográficos y la combinación de ficción y autobiografía, y aún sus mejores películas, presenta una notable continuidad: una coherencia sin fallas ha venido ordenando, durante más de medio siglo, un sistema en el que el espejismo nítido de la imagen narrativa propone y a la vez retira el sentido para resolverse en la evidencia material del lenguaje y de la forma. Desde la primera (1949) hasta la más reciente (2001) de sus obras de ficción, la tentativa narrativa de Robbe-Grillet, aún si sus resultados, por la riesgosa complejidad de su proyecto, no alcanzan siempre el nivel excepcional de algunas de sus obras mayores, se ha ido construyendo con una lógica propia que nunca es traicionada, y que otorga al conjunto su autonomía y su originalidad.

Entre los muchos nombres que va adoptando el narrador multiforme de *La reprise* figura *Le voyageur* («El viajero»). Como ya sabemos que en esta obra de la que todo sentido discursivo se nos escapa, pero que nos deja siempre un sabor de extrañeza y

aún de pesadilla, que en esta obra a la vez transparente y oscura, nada está puesto por casualidad y que una lógica de hierro preside su ejecución, hay que hacer notar que *Le voyageur* es también el título de la recopilación de artículos, ensayos y entrevistas que acaba de aparecer al mismo tiempo que la novela, y era también el título que había sido previsto en un principio para la novela que muchos consideran como su obra maestra: *Le voyeur* («El mirón», 1955). Dos letras (*ag*) borradas en mitad de la palabra cambiaron radicalmente el sentido del título. Y ahora, la restitución de las dos letras confiere a estos ensayos, el doble carácter de guía biográfica y autobiográfica (Robbe-Grillet es un gran viajero) y de itinerario intelectual en medio siglo de reflexiones, de exposiciones didácticas, de polémicas y de entrevistas.

Las quinientas cincuenta páginas del libro constituyen una permanente «defensa e ilustración» de la Nueva Novela, y ponen en relación el arte narrativo con todas las manifestaciones de la vanguardia artística, plástica, musical, cinematográfica, e incluso política, científica y filosófica. Reflexiones sobre Sade o sobre Nathalie Sarraute, sobre Barthes o sobre Camus, pero también sobre Claude Simon y, casi en cada página, sobre Sartre y sobre Flaubert, sobre los procedimientos cinematográficos y sobre la constante evolución de la música occidental desde Juan Sebastián Bach (yo diría incluso desde Monteverdi), lo que podría asignarle inesperadamente a la música llamada clásica el papel de modelo de toda vanguardia. Tal vez desde los ensayos críticos de Roland Barthes, de los Repertorios I y II de Michel Butor, o de las primeras «Situaciones» de Sartre, las reflexiones críticas de un escritor francés no se habían sumergido con tanta agudeza y energía en la problemática artística de su época.

De sus intervenciones teóricas, académicas o periodísticas emana una atmósfera de euforia, de confianza intelectual, de convicción inquebrantable, pero al mismo tiempo de gravedad, de búsqueda incesante y de lucidez acerca del carácter a menudo contradictorio y arbitrario de las afirmaciones vehementes de un creador acerca del arte que practica. En la cacofonía actual de la vida literaria francesa, que pretende ocultar el silencio petrificado en que se ha ido arrumbando a toda invención artística, el retorno a la vez teórico y narrativo de Alain Robbe-Grillet pone otra vez en evidencia un hecho que para los grandes artistas del siglo xx dirigió siempre la orientación de su trabajo: si el arte es quizás resultado de un impulso inconsciente, irracional y misterioso, su materialización en cambio es problemática, y sus formas en constante evolución que se despliegan a través de los siglos, son los vestigios que deja el inmenso esfuerzo de la conciencia por organizar en un objeto único, coherente y vivaz el chisporroteo inconexo y cambiante de la experiencia. En las antípodas de ese rigor, la pretendida inocencia artística que la impostura literaria preconiza en la actualidad no puede tener más que dos causas posibles: en el mejor de los casos, la inepticia; en el peor, el más sórdido comercio.

¡YO QUIERO SER ESCRITOR!

Felisberto Hernández, como es sabido, fue un pianista talentoso, que trató durante años de ganarse malamente la vida dando conciertos, como solista o en pequeños grupos (el trío Hernández entre otros), recorriendo pueblos y pequeñas ciudades del Uruguay y de la Argentina, de los que más de una vez tuvo dificultades para volverse a Montevideo, ya que lo que ganaba en los conciertos ni siquiera le alcanzaba para pagar el hotel. Estudió música con seriedad y perseverancia, ampliando su repertorio clásico, y en Montevideo y en Buenos Aires dio algunos recitales exitosos. Pero cuando sus amigos melómanos, que lo admiraban realmente, elogiaban sus interpretaciones, Felisberto adoptaba una expresión paródica de exagerado sufrimiento, y protestaba: «¡Yo quiero ser escritor!». Y terminó siéndolo: sin la menor duda, uno de los más grandes y originales del idioma español en el siglo xx.

En vísperas del centenario de su nacimiento, en 1902 en Montevideo, donde murió de una leucemia el 13 de enero de 1964, el profesor José Pedro Díaz, incansable investigador, editor y comentador de su obra, publicó en la editorial Planeta del Uruguay un nuevo libro sobre la vida y la obra de Felisberto. (Como Rubén Darío, como Macedonio Fernández, como Juan L. Ortiz, Felisberto Hernández goza del privilegio de ser conocido por sus lectores por su nombre de pila y no por su apellido, no solamente porque los nombres de esos autores son fácilmente individualizables, sino sobre todo porque parecen condensar ciertos prestigios míticos de los personajes que representan). El libro del profesor Díaz es una buena síntesis crítica y biográfica, de innegable utilidad, aunque la parte biográfica propiamente dicha adolece de esa limitación común a casi todas las obras del género, y que reside en la excesiva fascinación del biógrafo por el biografado, lo cual transforma demasiado a menudo la biografía en un desmesurado argumento *ad hominem*. Para el biógrafo, el personaje que inspira su trabajo siempre tiene razón: la obra redime todas las contradicciones de su existencia, y cuando esas contradicciones resultan intolerablemente evidentes un silencio molesto, que el lector percibe de inmediato, suplanta al análisis riguroso de los hechos.

La vida y los relatos de Felisberto Hernández a decir verdad se parecen mucho, y si algunos de sus textos, como el incomparable *Por los tiempos de Clemente Colling* por ejemplo, son rigurosamente autobiográficos, aun hasta en las fluctuaciones de veracidad propias del género, podría sin embargo describirse el conjunto de su obra como una suerte de *autobiografía onírica*, ya que en su mayor parte los relatos parten de una situación autobiográfica que va siendo modificada por una serie de motivos extraños o fantásticos, exactamente como ocurre con cualquier individuo que sueña o que, sin estar necesariamente dormido, se deja arrastrar por sus ensoñaciones y sus fantasmas. Es obvio que el adjetivo *onírico* está utilizado aquí metafóricamente, aunque sólo en parte, ya que muchas de las vivaces imágenes de sus libros, aún

cuando recapitulen hechos empíricos, tienen esa extrañeza nítida propia de los sueños. Pero la singularidad de sus ficciones no se agota en el mero clima onírico: la distorsión juega también con la lógica, con el símbolo, como en *La casa inundada*, con la confusión deliberada y extremadamente sutil entre lo realista y lo fantástico, como en *Las hortensias*, donde un muñeco que de pronto cobra vida resulta ser en realidad una persona que ha adoptado el aspecto y la pose del muñeco para hacer una broma a la vez infantil y cruel. Si algunos de sus cuentos son fantásticos, como *El acomodador* entre otros, porque transgreden las fronteras de lo empíricamente posible, la casi totalidad de su obra transcurre en la claridad crepuscular de lo extraño, distanciado por un tono de aparente ingenuidad que encarna en la prosa de Felisberto una forma de ironía refinada. No se encuentra mejor descripción que la que hizo Ángel Rama en *Marcha*, en 1964, cuatro días después de la muerte de Felisberto: «esa inextricable mezcla de inocencia y perversión oscura que daba la enigmática tónica de su personalidad».

Es verdad que la perversión salta a la vista casi a cada página en esta obra singular. Pero su singularidad reside justamente en el hecho de que no claudica ante ella sino que, por el contrario, la universaliza y la revela de esa manera en cada uno de sus lectores. La magia que segregan sus textos no existiría sin el reconocimiento de su pertinencia profunda por parte de todos los receptores imprevisibles y lejanos que poco a poco han venido, con los años, por inclinación propia, sin sufrir coerción ninguna, a reconocerse en ella. Esa perversión que podría ser calificada de compulsión, de extravagancia e incluso de crueldad en el plano biográfico, se transfigura en verdad universal en las metamorfosis incesantes del texto. Y en la urgencia angustiosa de quien vive la dimensión doble de la biografía y de la escritura, la parodia de sufrimiento que acompañaba el reclamo constante de Felisberto «¡Yo quiero ser escritor!», lo que pasado en limpio significa en realidad «No puedo ser otra cosa más que escritor», cobra retrospectivamente una gravedad particular y un sentido al mismo tiempo transparente y misterioso. Transparente porque creemos un poco ingenuamente que se verifican la catarsis aristotélica y la sublimación freudiana en esa tentativa de salvarse a través de la escritura, pero misteriosa porque dudamos de que la explicación de esa irresistible necesidad de escribir sea tan simple y pueda resolverse, como un problema racional, con un par de conceptos.

Algo es seguro: Felisberto Hernández era también un narrador oral eficaz, y en cierto período de su vida combinaba sus recitales de piano con historias que leía o que contaba directamente. Cuando Jules Supervielle, que lo apadrinó durante años, lo hizo viajar a Francia y lo presentó en la Sorbonne, lo incitó a leer y a referir algunas historias improvisadas. Algunos de sus amigos afirmaban que no siempre era fácil hablar con él, ya que solía interponer entre él y su interlocutor una especie de muro compulsivo de historias, como si esas historias que contaba lo protegiesen, y a través de la forma que la transmisión oral iba haciendo cada vez más pulida, y más reconocible y nítida, se valiese de una mediación objetiva para su comercio con la

materia informe y chirle del mundo, manteniendo a distancia la amenaza que blandían silenciosamente para él tanto lo interno como lo exterior^[3]

Nadie ignora que uno de los más antiguos ciclos narrativos que posee la humanidad, se lo debemos a una muchacha que, para salvar su vida y la de su hermana, le contaba historias a un tirano para embrujarlo con ellas y, dejándolas en suspenso cada noche, incitarlo a postergar la ejecución capital. Como todos los grandes narradores, es esa prórroga lo que parece buscar Felisberto Hernández en cada uno de sus admirables relatos.

EL DISPOSITIVO GENET/SARTRE

Hecha en buena parte de intensas singularidades (Proust, Celine, Artaud, Bataille, Ponge, etcétera), la literatura francesa de la primera mitad del siglo xx, parece entroncar con la gran revolución poética del xix, encarnada por Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Lautréamont, aunque a primera vista la separen de ella fuertes diferencias. La más notoria similitud reside sin embargo en el programa ininterrumpido de ruptura y transgresión que es posible reconocer retrospectivamente en todos esos autores. Entre 1940 y 1952, los nombres de Sartre y de Jean Genet se inscriben de manera eminente en esa lista, introduciendo en ella una acentuada atipicidad.

Jean Genet, nacido en París en 1910, de padre desconocido, abandonado por su madre, adoptado por una familia modesta en un pueblito del Morvan, una región pobrísima vecina de Borgoña, ladrón y vagabundo, homosexual pasivo que ejerció esporádicamente la prostitución, y que entre 1926 y 1944 sufrió trece condenas por robo, desertión, etcétera, y fue encarcelado muchas veces, publicó en 1943, gracias a la mediación de Jean Cocteau, su primer libro, *Nuestra Señora de las Flores*, un relato en gran parte autobiográfico donde evoca sus temporadas en la cárcel, así como el mundo de los travestis que se prostituían en Pigalle y de sus proxenetas. Aunque no exento de defectos (tremendismo, cierto regodeo con su propias fijaciones, verbosidad, facetas costumbristas), el libro, por su originalidad, su fuerza transgresora y su libertad, causó sensación en el medio literario francés, y los problemas del autor con la justicia, así como los del libro con la censura por su crudeza casi programática, le dieron a Genet una rápida celebridad. Sus libros se fueron sucediendo en un lapso relativamente corto, a tal punto que seis o siete años más tarde la editorial Gallimard, gracias a la intervención de Jean Paul Sartre, decidió la publicación de sus obras completas.

Hijo único, adorado por su madre, una viuda joven y hermosa, educado en el seno de una familia burguesa, Sartre, que hizo estudios brillantes, y comenzó a publicar desde los años treinta relatos y textos filosóficos representando en la posguerra la figura mítica, mundialmente conocida, del intelectual existencialista comprometido con su época, no parecía en principio la persona adecuada, destinada a coincidir tan íntimamente con su opuesto simétrico, el artista autodidacta, ratero, expresidiario, desertor, apólogo del crimen y de la traición, Jean Genet. Y sin embargo, por lo que dure la literatura francesa, sus nombres seguirán unidos. Sartre creyó percibir de inmediato, en la obra de Genet, legitimados doblemente a causa de su origen autobiográfico, algunos temas centrales de la filosofía existencialista, el individuo como producto de una situación singular en el seno de la sociedad, la esencia del Mal, la elección de un proyecto para superar toda clase de determinismos, sociales, psicológicos e incluso biológicos y metafísicos, el ejercicio de la libertad que

emancipa y permite pasar del mero «ser a la existencia».

En la obra torrencial de Sartre, al mismo tiempo literaria, política y filosófica, tal vez una de las partes más atrayentes sea aquella que, a lo largo de su vida, dedicó a ciertos artistas, particularmente escritores o pintores, para analizarlos en tanto que «individuos en situación»: Baudelaire, Tintoretto, Mallarmé, y muchos otros, hasta su libro-río sobre Flaubert, *El idiota de la familia*. Retratos fulgurantes, en los que la intensa y exacta prosa de Sartre alcanza sus logros mayores, esos textos fueron ganando poco a poco un lugar primordial en su obra, a pesar de las críticas virulentas de que fueron objeto en algunos casos, como el Baudelaire por parte de los surrealistas por ejemplo, que consideraron insultante y cruel un libro que sólo trataba de profundizar los indicios que el propio Baudelaire había dejado en sus poemas y en sus textos autobiográficos. Como los retratos de Picasso o de Bacon, si los personajes tratados parecían deformados, era porque el artista que los representó fue capaz de ver en ellos lo que estaba más allá de las apariencias. Esos personajes, por otra parte, estaban todos muertos desde hacía mucho tiempo. En cambio, con Jean Genet, las cosas fueron muy diferentes. Genet no solamente vivía, sino que era más joven que su exégeta y estaba en plena actividad literaria, y hasta podría decirse que era su amigo; en todo caso, en 1949 les dedicó a Sartre y a Simone de Beauvoir (el Castor), el que muchos consideran su mejor libro: *Diario del ladrón*.

El 16 de julio de 1948, ante la inminencia de un nuevo encarcelamiento, Sartre y Jean Cocteau publican en *Combat* una carta abierta pidiendo la gracia presidencial para Jean Genet, carta que figura entre los documentos judiciales relativos a Genet, y que parece haber contribuido a acelerar el fin de sus problemas con la justicia, porque poco tiempo más tarde las autoridades decidieron incluso hacer desaparecer de sus fichas de identidad todos sus antecedentes policiales. El vagabundo «sin profesión» y «sin domicilio fijo» Genet Jean, emerge de su larga noche de miseria, de escarnio y de soledad transformado en Jean Genet, escritor original y célebre, cuyas obras de teatro sobre todo, serán representadas en el mundo entero. Sartre y Cocteau fueron los artífices principales de esa transformación. Fue Sartre el que introdujo a Genet en Gallimard y el que sugirió la publicación de sus obras completas. Como era natural que sucediese, Gallimard le pidió a Sartre que escribiera un prólogo para el primer volumen. Sartre escribió un texto célebre: *San Genet: comediante y mártir* que, a causa de sus setecientas páginas de tipografía apretada, no se conformó con ser el prólogo al primer volumen, sino que se convirtió lisa y llanamente en un volumen autónomo; de modo que desde entonces, en las obras completas de Genet, el primer volumen está constituido por la exégesis monumental de Jean Paul Sartre.

Una extraña dialéctica se instauró entre ese primer volumen y el resto de las obras completas. Es obvio que el desmesurado análisis de Sartre se nutre de los textos de Genet, e inversamente, por el minucioso examen al que los somete, superando sus zonas oscuras, sus argucias retóricas y sus ingenuidades, desarrollando hasta sus sentidos más secretos, los ilumina dotándolos de fulgores inesperados. Pero no es

menos cierto que la irrupción brusca de Genet en el mundo literario, la violenta singularidad de su vida y de sus textos, fueron para Sartre un notable estímulo intelectual. Como un proxeneta que se enriquece haciendo trabajar a su pupila, la obra de Genet y la exégesis de Sartre se explotan mutuamente, pero encarnando cada una de ellas los dos roles a la vez. Puestos por lo que duren frente a frente, el texto y su monstruoso comentario se reflejan uno al otro reproduciendo al infinito sus brillos y sus sombras. Los que argumentan contra Sartre pretenden que su libro produjo tal impacto en Genet que éste no pudo volver a escribir una sola línea durante muchos años, lo cual no parece molestar demasiado a Sartre, porque muchas veces en su libro considera explícitamente a Genet como si estuviese muerto. Otros reprochan la ambivalencia sartreana respecto de Genet: entre los encomios, pululan las observaciones más crueles y, por momentos, los análisis biográficos y psicológicos lindan con la brutalidad. Pero Sartre no hace más que jugar el mismo juego que Genet: es su espejo, no su hagiógrafo; no es ni un terapeuta ni un asistente social; es un escritor y un filósofo. Su tarea consiste en suscitar forma y sentido —igual, por otra parte, que Jean Genet, cuya retórica transgresora lo incita a ensalzar la fuerza bruta, la escatología, el crimen, la traición—, sin que lo preocupen para nada —y con razón— la sensibilidad o las convicciones de sus lectores. En la zona en la que el dispositivo Genet/Sartre funciona, no hay cabida para los tapujos ni para las buenas maneras.

Ese dispositivo es único en la literatura francesa, y tal vez mundial. Su persistente vivacidad, los problemas que muestra, las revelaciones que aporta, las emociones que provoca, son de índole específicamente literaria, y le dan su razón de ser a textos cuya originalidad podría deberse al hecho de que sus autores provienen de mundos extraños a la literatura: Genet de la noche oscura de un mundo sin palabras, o en el que apenas si se hablan tenebrosas jergas marginales, y Sartre de la filosofía, donde únicamente los conceptos tienen curso legal. De esos universos opuestos, el autor y su sombra o, si se prefiere, el exégeta y su doble, convergen hacia la tierra de nadie de la literatura. Porque el *San Genet* es antes que nada un gran texto literario, que se alimenta de su objeto como su objeto se alimenta de su propia experiencia. Cuando Sartre lo escribe, deja de ser filósofo para volverse, como Genet Jean, «sin profesión», es decir escritor, así como del arte que los dos practican, la literatura, por sus imprevisibles irrupciones en cuanto a la forma, a la persona, o al lugar, podría decirse que es, tan evidente como inesperado, «sin domicilio fijo».

EL KITSCH GUBERNAMENTAL

En 1951, en sus *Observaciones sobre el kitsch*, Hermann Broch escribía que al kitsch se lo identifica de buena gana con la mentira, pero que el reproche recae también sobre el hombre que necesita ese espejo mentiroso para reconocerse en él y, no sin cierta satisfacción, tomar el partido de su falsedad. Y más adelante advierte: «Recordemos que el kitsch moderno está manifiestamente lejos de haber terminado su carrera victoriosa, y que también él, en particular en el cine, desborda de almíbar y de sangre...».

No solamente en el cine. La actualidad en casi todos sus aspectos está tan saturada de kitsch, que es casi imposible diferenciarlo de la sociedad misma, hasta tal punto se ha transformado, tanto en el plano artístico como en el ceremonial, en el valor de referencia. En el plano artístico sería absurdo dar ejemplos, e incluso injusto, porque a decir verdad casi nadie podría tirar la primera piedra, y los dos o tres pobres diablos acusados públicamente de practicar el kitsch, tendrían que entresacarse al azar de una lista tan larga que, por falta de espacio, quedaría al abrigo de la denuncia. Sin duda, la comunicación de masa es responsable en buena parte de la situación, pero el discurso y los ritos gubernamentales, el lenguaje diplomático, el carnaval académico, etcétera, etcétera, también tienen algo que ver con lo que ocurre, y el destinatario de todo ese despliegue, por el insaciable apetito de mal gusto que Broch le atribuye con tanta pertinencia, dista mucho de ser una víctima inocente.

Para hablar con propiedad habría que decir no que el kitsch nació en Alemania y en el siglo XIX (como lo hace desde su punto de vista la historia del arte), sino más bien que *fue identificado* allí, como podría decirse de un virus que asume formas más o menos variadas en distintas latitudes, pero que tiene uno o más elementos constantes que le otorgan su identidad biológica. El contraste *de almíbar y de sangre* es kitsch, pero también puede serlo la irrupción de lo poético en la jerga política o diplomática, como en la expresión *la paix des braves* (la paz de los bravos) que pretende darle un sentido épico a la interrupción momentánea de una serie de hechos de sangre perpetrados por los beligerantes, que se autocalifican de valientes, con las armas más viciosas, cobardes y traicioneras. En esa expresión, lo kitsch no es la hipocresía, que hay que dar por sentada, sino el giro desenfadadamente poético que asume el eufemismo.

Al pasar, Hermann Broch señala en su hermoso artículo que no es por casualidad que Hitler y su predecesor el káiser Guillermo II eran partidarios fervientes del kitsch, y que Nerón lo practicó en sus mil facetas, incluido el incendio de Roma durante el cual para el emperador el espectáculo de «los cristianos transformados en antorchas vivientes, en los jardines imperiales, tenía sin duda ciertas tonalidades artísticas, si se podían olvidar los gritos de dolor de las víctimas». Pero se trata de casos extremos: no hay que olvidar que, como Hitler, Winston Churchill también

pintaba cuadros, y que cuando escribió sus memorias, por las que recibió el premio Nobel de literatura, le puso de título al volumen que contaba la inminencia de la Segunda Guerra Mundial: *Se cierne la tormenta*. Tal vez a Nerón y a Hitler el kitsch les quedaba chico, y sería mejor aplicarles la definición que Roland Barthes forjó para el estilo de Tácito: el *barroco fúnebre*. Por ahora, en el marco de la cultura occidental, dondequiera que se manifiesten sus efectos, no existe casi esfera oficial en la que el discurso, el aparato, la retórica, no estén siempre, como dice Broch, «derivando hacia la frontera donde empieza la pacotilla».

Apenas comprendemos que el que los recibe hará lo que se le ocurra con ellos, en democracia como en cualquier otro sistema, las ceremonias de pasación de poderes se vuelven inexorablemente kitsch. Y lo son siempre un poco, aun cuando el virtuoso dirigente que jura ante la bandera, la Constitución o la Biblia tenga la intención de cumplir sus promesas. El elemento sacro de las ceremonias políticas es kitsch en sí mismo, es el almíbar que se combina con la sangre. Su supervivencia es más una cuestión de propaganda que de rutina o, peor aún, de creencia, pero una propaganda ya tan interiorizada que hasta los que le sacan provecho la consideran como una tradición sagrada. Los mismos que hoy en día quieren terminar de una vez por todas con el estado, sienten su corazón latir más fuerte cuando oyen el himno nacional. El protocolo del kitsch puede llegar a ser complicado. Hace unos años, se invitó en Francia al ejército alemán a participar en un desfile del 14 de julio, lo cual levantó una recia polémica entre los partidarios y los opositores a esa participación alemana en un desfile militar francés. Una sola persona, que vio el lado kitsch de la cosa, tuvo la perspicacia de contestar: «Estoy por que los alemanes participen en el desfile, pero estoy en contra de los desfiles militares».

En el kitsch siempre hay un efecto de anacronismo, como en los westerns, donde una escaramuza entre vaqueros e indios insumisos viene invariablemente acompañada de música sinfónica, o en la arquitectura monumental posmoderna, en la que un enorme rascacielos remata en la altura en forma de templete griego o de pirámide vagamente maya o azteca. En el kitsch a escala gubernamental, el ojo experto percibe de inmediato que lo que introduce el anacronismo es la razón de estado. Pero si, con el pretexto de que el destinatario aprecia el kitsch, alguien argumenta que la figuración estatal es necesaria para que los gobernados se identifiquen con los símbolos del gobierno, podría responderse que el buen gobernante sería más bien aquel que induciría a sus gobernados a aprobar o desaprobado racionalmente sus actos y no a conformarse ciegamente con la retórica dudosa del estado. Pero también el que gobierna flota, como todo el mundo, en el barco que deriva hacia las islas de Pacotilla, con una diferencia preocupante sin embargo, la de que está convencido de tener bien agarrado el timón.

Del kitsch gubernamental vive mucha gente, que podríamos llamar artistas de utilidad pública, desde los que decoran la ciudad para las fiestas, hasta los que construyen puentes y ministerios, pasando por los que dibujan las estampillas, acuñan

medallas al mérito, o ejecutan los monumentos que, de la noche a la mañana, aparecen en los cruces de avenidas o en las plazas. Pero los principales artistas son los dirigentes mismos, como cuando interpretan diferentes roles, leyendo textos escritos por otros o cambiando de vestimenta o de comportamiento según las circunstancias, vacaciones, discurso a la Nación, etcétera, siempre a través de esquemas invariables y acartonados. Todo esto sería risible (y lo es sin duda en pequeña escala), pero en un mundo diferente. En el nuestro, esas mascaradas pueden terminar en masacre.

Tal vez el fenómeno kitsch más llamativo sea la devoción del pueblo nortamericano por su bandera, fijación obsesiva anterior al 11 de septiembre, y que es bastante curiosa cuando se está al tanto de que en Estados Unidos cada vez menos ciudadanos acuden a las urnas. Pero los norteamericanos embanderan todo, desde las chapas de los automóviles hasta las tumbas. Los presidentes se llevan la mano al corazón en presencia de la bandera, aunque con estilos diferentes. El gesto de Bill Clinton sugería una simplicidad distendida, un estilo de interpretación desdramatizada, que era en general el estilo de sus apariciones públicas. El de George Bush en cambio transpira solemnidad: la bandera, la mano en el corazón, la boca apretada, el mentón saliente, la intensidad sagrada de la situación, ni uno solo de los ingredientes del kitsch gubernamental ha sido olvidado. Se dirá que es puro teatro, pero, fingida o auténtica, esa gravedad excesiva instala un clima de amenaza. Hay que estar atentos porque, como ha ocurrido tantas otras veces, cuando se exageran los rasgos de esa retórica transnochada, empiezan a insinuarse, impacientes y ávidos, los belfos de la bestia.

HISTORIA Y NOVELA, POLÍTICA Y POLICÍA

De algún modo, todas las palabras que figuran en el título de este artículo, hasta la conjunción *y*, se refieren a cosas parecidas. La conjunción, por ejemplo, sirve para *poner en relación* sujetos o acciones diferentes, y esa relación conduce inmediatamente a *relato* (referido), lo cual a su vez nos lleva como jugando a *novela*. Por otra parte, ya sabemos que *historia* designa a la vez, en muchos idiomas, la relación de una serie de hechos, tanto reales como ficticios, efectivamente sucedidos o puramente imaginarios, de manera que en ciertos casos historia y novela pueden ser considerados como sinónimos. En cuanto a historia y *política*, sería superfluo exponer, por ser tan evidente, la esencia común que involucra a los dos términos, pero no está de más recordar que *política* y *policía* provienen de la misma raíz, la *polis* griega, y que, en castellano, a finales del siglo XIV, las dos palabras significaban lo mismo. Todo este preciosismo etimológico que, para ser francos, presenta un interés de lo más moderado, tiene como único fin incitar a la prudencia cuando se encara la resbalosa discusión sobre las implicaciones entre la historia, la política y la ficción.

La relectura de *Respiración artificial*, la novela de Ricardo Piglia, con motivo de su reciente reedición en Buenos Aires, y de su publicación en Francia y en España, incitó estas reflexiones. Conviene precisar que el libro apareció por primera vez en Buenos Aires hacia 1980, en plena dictadura militar, y que por lo tanto fue escrito durante los años más sangrientos y tenebrosos que atravesó la Argentina en el siglo XX. Por sus temas, sus reflexiones, sus alusiones, sus referencias culturales, es posible considerar el libro, en el contexto en que fue escrito y publicado por primera vez, como un acto de resistencia a la censura y al terrorismo de estado, y en ese sentido, la entusiasta (y numerosa) acogida que le dieron sus lectores revela el carácter necesario y puntual de la cita de toda una generación con *Respiración artificial*. La cultura argentina lo recibió con la misma urgencia y el mismo reconocimiento con que el que se está ahogando recibe el primer soplo de aire puro cuando sale a la superficie. Pero esa coincidencia momentánea entre un libro de ficción y sus lectores, no es el criterio principal para juzgar su valor intrínseco. Veinte años más tarde, con el cambio de circunstancias, la posición del libro ha cambiado; su representatividad generacional, política, moral, etcétera, ha pasado a un segundo plano y podemos decir que, para los lectores de hoy, «sólo» queda la novela.

Frente a las vanas divagaciones actuales sobre la novela histórica, que revelan casi siempre la misma pobreza conceptual tanto acerca de la historia como de la ficción, *Respiración artificial* opone una estrategia narrativa radicalmente distinta, consistente en proponerse la historia no como objeto de representación, sino como *tema*. Y aplicando la vieja regla que induce a ir a buscar en otros campos que los tradicionales del relato (como las primeras novelas en la epopeya y más tarde en la

crónica) sus recursos formales, la novela de Piglia se nutre en la reflexión, en la confrontación de ideas, que durante largo tiempo estuvieron desterradas de la academia narrativa, e inventa, para una época en la que en Argentina estaba prohibido argumentar, la *novela-ensayo*. Al cabo de veinte años, es esa aparente hibridez lo que la sostiene como novela.

La pretendida novela histórica se propone reconstituir un momento del pasado, empresa cuya imposibilidad salta tan inmediatamente a la vista que no requiere mayores explicaciones. El punto de partida de toda novela es el presente de la escritura, y lo que transporta el texto narrativo son las pautas sensoriales, emocionales, intelectuales de ese presente y ninguna otra cosa, cualquiera sea la época —pasada, presente o futura— que elija el relato para instalar su ficción. De modo que una novela escrita hoy en día y que transcurra en la Edad Media, es sólo la proyección de un individuo actual en una fantasmagoría que él confunde con la Edad Media, y a la cual sería tan inoportuno aplicarle el epíteto de «histórica» como a un baile de máscaras.

El libro de Piglia opera exactamente al revés: es la ominosa realidad del presente lo que exige una urgente meditación, y tanto el pasado como el futuro (uno de sus personajes, que justamente ha vivido en el siglo XIX, se propone escribir una historia del porvenir) son convocados para intentar la elucidación de ese presente. En su relato, la inmediatez del terror determina la forma narrativa, que consiste en un entrecruzamiento de espacios y de tiempos, y en una proliferación hormigueante de historias contadas íntegramente o apenas esbozadas, explícitas o sugeridas, denunciadas o insinuadas. Por otra parte, bajo el terror lo real y lo ficticio, lo histórico y lo narrativo, lo político y lo policial, se entremezclan y se confunden, y la novela abunda en medias palabras y en recelos, en sospechas y en ironías, en esperas inciertas y en misterios no resueltos. Y es esa ambigüedad que sigue vibrando por debajo de la reflexión lo que, justamente, la justifica no como pretendida novela histórica, sino, mejor todavía, pura y simplemente como novela.

LOS MICROGRAMAS DE ROBERT WALSER

Cuando Robert Walser murió, a los setenta y ocho años, el día de Navidad de 1956, durante un paseo por las montañas nevadas en las inmediaciones del asilo psiquiátrico del que había sido huésped cerca de veintinueve años, situado en su región natal, en Suiza germánica, desapareció por cierto uno de los mayores escritores de expresión alemana del siglo xx, cuyo genio había sido saludado por Kafka, Musil, Walter Benjamin y Canetti entre otros, pero también salió a la luz del día una buena parte hasta entonces ignorada de su obra, que el mundo conoce con el nombre técnico de *microgramas*, forjado por los pacientes investigadores que desde hace cuarenta años se ocupan de descifrarlos, pero que Walser llamaba «el método del lápiz».

Se trata de una considerable cantidad de manuscritos, 526 para ser exactos, compuestos con una caligrafía gótica microscópica, que únicamente puede ser parcialmente leída a través de poderosos lentes de aumento. Según Carl Seelig, el redescubridor moderno de Walser, que fue a visitarlo por primera vez al asilo el 26 de julio de 1936, y continuó haciéndolo regularmente hasta la muerte del escritor, «esa escritura secreta, indescifrable, inventada por el poeta en los años veinte, desde el principio de su melancolía, debe ser sin duda explicada como una fuga tímida fuera del alcance del público...». Pero ese juicio de Seelig, en el que vibra la justa amargura de quien no ignoraba la indiferencia con que los contemporáneos de Walser habían recibido sus obras publicadas antes de entrar al asilo, puede crear cierta confusión, induciéndonos a pensar que la difícil legibilidad de esos textos los pone fuera de la literatura, cuando en realidad, a medida que fueron siendo descifrados, revelaron algunos fragmentos esenciales de la obra.

A decir verdad, una parte de los microgramas ha sido ya descifrada, en tanto que el resto va entregando lentamente sus secretos, parcial o totalmente. Las dificultades provienen no solamente del tamaño de la letra y de sus singularidades grafológicas, sino también de ciertos rasgos específicos de la escritura gótica, y también de la textura misma del papel en el que los fragmentos han sido escritos. En una hoja de papel normal, una escritura de tamaño corriente no sufre demasiadas alteraciones al atravesar un defecto de la superficie: a lo sumo una letra o un fragmento de letra aparecen deformados, sin atentar contra la legibilidad del texto. En los microgramas de Walser, una motita, una anfractuosidad u otra casi invisible imperfección material del papel, perturba la lectura de una sílaba, de una palabra, mono o bísilabica, y puede ocultar el sentido de una frase y, si se repite varias veces, aún de un texto entero. Y justamente, es el papel que Walser acostumbraba utilizar lo que ha suscitado entre sus críticos y sus biógrafos, las más perplejas reflexiones.

En algunos casos, el tamaño de las hojas no excede los 8x17 centímetros; pero si

a veces Walser trabajaba con hojas más grandes, las aprovechaba al máximo, anotando en ellas varios textos a la vez, que había venido elaborando mentalmente y conservando en su memoria excepcional, de modo que cuando los asentaba en el papel su casi invisible caligrafía, de prolija y sorprendente regularidad, no presentaba ni tachaduras, ni errores ni enmiendas. Para hacerse una idea aproximativa del tamaño de su escritura, basta saber que según Werner Morlang, uno de los más denodados exploradores del Archivo Robert Walser, de treinta y cuatro hojas de microgramas se extrajeron dos libros enteros, la novela «El bandido», que en la versión francesa editada por Gallimard tiene ciento cincuenta y dos páginas, y la serie de escenas y de textos breves (género en el que Walser alcanzó las cimas de su arte) que, con el título general de *Félix* fueron descifrados y editados en 1972 por Jochen Greven y Martin Jürgens. Pero es en la mayoría de los casos la singular predilección por ciertos tipos inusitados de papel lo que ha generado más especulaciones.

Walser acostumbraba escribir en hojas de almanaque (que solía cortar por la mitad), en reversos de facturas, de volantes, de sobres ya utilizados. A menudo, nuevos textos eran escritos en el dorso de alguna tarjeta postal e incluso en el de alguna circular impresa con la que tal o cual revista le comunicaba el rechazo de algún texto anterior enviado para la publicación. La constante en la utilización de ese soporte material (con la curiosa particularidad en muchos casos de que el texto tiene una extensión que coincide casi al milímetro con el tamaño de la hoja) ha sugerido a los estudiosos de la obra de Walser la hipótesis de que es el tipo de papel y su formato lo que originaba en él el proceso de escritura. Y Morlang dice: «podemos señalar la afinidad, generadora de inspiración, entre los materiales y la práctica de la escritura que debía constituir para Walser uno de los encantos mayores de su método. El uso frecuente de papeles que el azar ponía a su alcance coincide con el principio poético y ético de Walser según el cual no importa qué acontecimiento, por cotidiano y banal que pueda parecer, merece ser tema para la poesía».

Los juicios que han suscitado sus primeros textos en sus confidentes aunque conspicuos admiradores, confirman que el carácter contingente, ajeno a cualquier finalidad externa, es la virtud más exaltante de su literatura. Para Canetti, Walser es un «escritor sin motivo», en tanto que Benjamin considera su prosa como «una depravación de la lengua totalmente fortuita y sin embargo atrayente y fascinante». Y Robert Musil escribió que tal vez la prosa de Walser podría no ser más que un juego, pero no un juego literario, sino un juego humano, ágil y armonioso, desbordante de imaginación y de libertad, «y que ofrece toda la riqueza moral de esas jornadas de ocio, inútiles en apariencia, en las que nuestras convicciones más firmes se deshacen en una agradable indiferencia».

En realidad, encontrar la inspiración en el papel, en el lugar, en la mesa donde se escribe, es un hecho bastante corriente y en general bien aceptado por la opinión pública. Pero lo que podría generar ciertas resistencias en nuestro mundo finalista y utilitario es la afirmación de que un pedazo de papel destinado al canasto posee una

energía más fuerte que los imperativos estéticos, morales, filosóficos o sociales, una energía ausente de esos imperativos y dotada de la rara capacidad de fundar una obra literaria. La afirmación de que hasta las obras más representativas de los valores que enorgullecen a cualquier cultura no existirían sin esa dependencia irracional respecto de un estímulo privado, totalmente irrelevante en el seno de esa cultura, y, a causa de su misma irrelevancia, postulándose incluso como su negación. La afirmación de que esa aparente singularidad de Walser que, con el pretexto de que estuvo encerrado en un psiquiátrico durante casi treinta años muchos estarían tentados a cargar en la cuenta de la demencia, es en realidad el modelo fiel de toda creación literaria.

BAGDAD

En el prólogo a su nueva versión francesa de *Las mil y una noches*, cuyo primer volumen apareció en 1986, el erudito y traductor de origen sirio René Khawam, describe la obstinada paciencia que le permitió, después de varias décadas de trabajo, individualizar las dos o tres versiones fidedignas del manuscrito original, sin los agregados caprichosos que recopiladores de épocas diferentes, en Occidente pero también en Túnez, en Siria o en El Cairo, se permitieron incorporar al texto original. Esa abundancia de interpolaciones (entre las cuales figuran las historias de Aladino, de Alí Baba y de Simbad el Marino, historia esta última que Khawan, por haber encontrado los manuscritos originales, mucho más antiguos que el libro al que fueron anexados, publica en una obra aparte) se debe a dos motivos distintos: el primero, la creencia de que *Las mil y una noches* es un repertorio popular de cuentos tradicionales que el tiempo fue recopilando, obra de muchos autores desconocidos que la tradición sola reunió en un único libro. El segundo motivo, sobre todo en Occidente, fue el éxito de la obra, a causa del cual su primer traductor al francés, Antoine Galland, a principios del siglo XVIII, presionado por sus editores, debió ir agregándole diversas historias que encontraba en los manuscritos más dispares. Ahora bien: en el prólogo al cuarto volumen, Khawan aventura la hipótesis de que la obra entera podría provenir de una misma pluma, en el sur de la China, porque una ciudad de esa región, Kachgar, aparece citada muchas veces con evidente nostalgia. Una cosa es segura: del lugar oscuro en que un hombre desconocido escribió o compaginó esas historias inmortales, una extraordinaria luz deslumbra, por lo que duren las culturas y las civilizaciones, a la humanidad entera.

«Transportémonos pues —escribe Khawan— a Bagdad, a finales del siglo XIII y principios del XIII; el marco histórico de los relatos está en efecto perfectamente fechado... aun si el intemporal Haroun al Raschid es a veces convidado a interpretar un papel en la intriga de alguna historia. Descubriremos un Islam que tiene poco que ver con el que puede observarse hoy en día. Replica a la crisis que lo azota (las cruzadas, la amenaza de los mongoles, la insurrección de las minorías) con un despliegue de imaginación, de inventiva, de libertad, que literalmente nos subyuga. Testigo de la inconducta de los poderosos, el pueblo, que no se deja engañar, se dispone a relevarlos: es él el que habla en este libro, sin precauciones oratorias. Y detrás de él, con él, la Mujer, fermento de todas las transformaciones: intratable y astuta, sumisa a un implacable destino o rebelde ante la condición injusta que le impone la ley, fieramente independiente o esclava de la pasión...».

Esta exacta descripción de un libro excepcional, anterior un siglo a Dante y un poco más todavía al *Decamerón* de Boccaccio, si bien proviene de uno de sus más documentados lectores modernos, es inmediatamente perceptible también para el profano. La humanidad casi infinita que se agita en sus páginas, está dotada de una

intensa vivacidad. En ellas, sensualidad y misticismo, naturalismo y magia, humor y tragedia, sátira y filosofía se entrelazan con fluidez sorprendente en relatos realistas o fantásticos, fabulosos, graves o grotescos, y sobre todo, en un contrapunto constante en el que las peripecias narrativas se enriquecen de comentarios o de glosas en verso. Síntesis de una civilización, de *Las mil y una noches*, cuyo primer éxito en Occidente ocurrió en plena moda orientalista, es posible afirmar sin embargo que, para quien sabe leer, es un libro totalmente despojado de exotismo.

Es evidente que los cuentos que lo componen están dirigidos a un lector próximo, y que las invenciones fantásticas o mágicas, los trastocamientos del tiempo y del espacio, las hipérboles arquitectónicas o anatómicas, las coincidencias inverosímiles (lugar común de la literatura antigua) y la abundancia excesiva tanto en el placer como en el martirio, no pretenden engañarlo o presentarse como auténticos, sino que constituyen el arsenal tópico destinado a procurar su deleite. Más aún: de las aventuras desenfrenadas de tantos personajes del libro, podrían inferirse los hábitos sedentarios de sus lectores, así como de la profusión de alimentos y riquezas, y de su enumeración casi obsesiva, su ascetismo y su pobreza. Fue en la soledad del calabozo donde el marqués de Sade —quien, dicho sea de paso, tuvo en cuenta quizás la estructura de *Las mil y una noches* para la organización ultrametódica de *Los 120 días de Sodoma*— concibió las más detalladas orgías.

Tal vez uno de los rasgos formales más importantes de *Las mil y una noches* sea la utilización sistemática del relato enmarcado (es decir una historia que se cuenta en el interior de otra historia) y, sobre todo, la interrupción constante de los relatos, que hace que muy pocas historias se cuenten de un tirón; siempre quedan en suspenso por la intercalación de una nueva historia en el transcurso de la anterior. Esta característica contribuiría a sustentar la tesis de un autor único, porque en una recopilación tradicional de historias éstas estarían puestas una después de la otra, prescindiendo del artificio literario de interrumpirlas de modo sistemático para acrecentar el suspenso. Hay que tener en cuenta que a los personajes del libro no les basta vivir historias extraordinarias: también se desviven por escucharlas, aunque gozar de ese placer represente para ellos un peligro. Muchas veces, la curiosidad acerca de aventuras ajenas contribuye a su perdición, pero desde los visires hasta los más humildes pescadores se dejarían cortar la cabeza por escucharlas. Otras veces, el hecho de contar su propia aventura les salva la vida. No hay tal vez libro en el mundo en el cual la omnipresencia y la fascinación de la ficción sean tan intensas: más aún, quizás esa fascinación sea su tema central.

La que encarna ese poder de la ficción, Scherezada, «la Tejedora de Noches», es uno de los personajes más complejos de la literatura universal. Hija del visir encargado de ejecutar cada amanecer a las esposas que el rey había elegido de víspera, Scherezada «había leído libros y escritos de todas clases, estudiando las obras de los sabios y los tratados de medicina. Sabía de memoria muchos poemas y relatos, y había aprendido también los proverbios populares, las sentencias de los

filósofos, las máximas de los reyes. No se contentaba con ser inteligente y sabia; quería ser instruida y formada en letras. En cuanto a los libros que había leído, no le había bastado con hojearlos: los había estudiado con cuidado». En su tentativa de amansar al tirano y de rescatarlo de su hábito sangriento, Scherezada recuerda a la Helena de *A buen fin no hay mal principio* de Shakespeare (donde una joven sabia cura al rey de una fístula), pero también está dispuesta al sacrificio como Ifigenia, y, como Antígona, está dotada de un fuerte carácter y de una gran lucidez política. Gracias a su habilidad y a su fineza psicológica, terminará atrapando al autócrata asesino en la red de sus historias.

Bagdad, joya arcaica tendida entre el Tigris y el Éufrates, conoció, en los dos o tres siglos anteriores a la fecha de los primeros manuscritos, bajo el reino de los califas abasidas, una brillante civilización. Tal fue la cuna del gran libro. Pero hasta donde llega la memoria humana, esos pocos kilómetros cuadrados de la Mesopotamia condensan las principales conquistas de la humanidad. El tomo 10 de la Enciclopedia Universalis, en la página 125, enumera: «Cuna del monoteísmo, de la meditación sumeria, que fue el origen de los dos Testamentos y del Islam, Irak es un condensado sociológico y espiritual de alto valor, simbolizado por el alfa del Diluvio y el omega de la Revelación. Allí fueron concebidas las especulaciones algebraico-astronómicas del pensamiento, codificada a partir de Hamurabi la ley de las ciudades, definidas las estaciones del año, delimitados en el zodíaco los espacios del cielo, fundados la agricultura, la monarquía, los ritos comerciales, descubiertas las ecuaciones sobre las que se edificaría, a través de la bóveda, la arquitectura monumental de Egipto y de Grecia».

Equiparable a la Atenas del *Banquete* o de Aristófanes, a la Florencia de Dante y de Bocaccio, Bagdad concentra en el libro que la evoca el universo entero, la comedia humana en sus múltiples posibilidades y situaciones, pero también el submundo infernal con sus genios maléficos y sus magos tenebrosos, y en el otro extremo, el resplandor abstracto y omnipresente de lo divino. Como casi toda gran literatura, *Las mil y una noches*, a partir de un lugar bien delimitado en el espacio y en el tiempo, convoca la totalidad de lo existente.

En 1258, los mongoles incendiaron Bagdad, pero las razones de ese crimen ya estaban escritas en la surata 103: «Lo juro por la primera hora de la tarde, el hombre labra su propia perdición».

HUGO GOLA

Conozco a Hugo Gola desde hace casi cincuenta años, y si tuviese que definir el rasgo principal de su personalidad no vacilaría un segundo en afirmar que se trata de su total y permanente dedicación a la poesía. En la pequeña ciudad de provincia argentina donde nos conocimos alrededor de 1955 o 1956, Gola fue la primera persona en quien pude observar una práctica del trabajo poético en la que el conocimiento y la reflexión sobre la historia y la razón de ser de la poesía, tenían la misma importancia que la mera capacidad de *escribir versos*. Todos los otros poetas que había frecuentado hasta ese momento (yo andaba por los dieciocho años más o menos) se conformaban con escribir poesía, algunos mejor que otros, muchos todavía aferrados a formas tradicionales o a un confuso vanguardismo, pero sin siquiera plantearse los problemas inherentes a esa actividad tan singular. Y hoy, medio siglo más tarde, en México, la fidelidad a esas preocupaciones sigue viva y se refleja magníficamente, no únicamente en su poesía, sino también en el trabajo editorial de Gola, a través de la revista *El poeta y su trabajo*, y de los hermosos volúmenes de poesía y de crítica que desde hace varios años, junto a un grupo de jóvenes colaboradores, viene publicando.

En la ciudad de Santa Fe, donde vivíamos, la idea que se tenía de la poesía era más bien tradicional, y a veces incluso trasnochada, con relentes de neoclasicismo, de posmodernismo e incluso de neopopulismo romántico, y aunque había algunos poetas aceptables en su género, la búsqueda sistemática de una poesía novedosa, capaz de romper los moldes tradicionales y asumir las grandes corrientes de la poesía mundial, Hugo Gola y los otros poetas de su generación fueron los primeros capaces de practicarla. Me llevaban diez años más o menos, es decir que, bordeando la treintena, tenían ya una visión informada y madura de la literatura, de modo que su influencia sobre mi propio trabajo fue decisiva. El interés de estos poetas no se limitaba a la poesía, sino que toda la problemática de la modernidad, en las artes plásticas, en la música, en el teatro, e incluso en la política y en la filosofía, eran motivo de reflexión, de búsqueda y de debate. Cuando en 1962 Hugo Gola fue nombrado profesor en el Instituto de Cine de la universidad, la cátedra que le asignaron fue la de integración cultural, porque se quería familiarizar a los futuros cineastas con los problemas específicos del arte y de la cultura en la sociedad de la época. Las clases de Gola despertaron un singular entusiasmo entre los estudiantes, muchos de los cuales siguen hasta el día de hoy siendo sus amigos y sus discípulos.

Nos habíamos preparado para vivir siempre en esa ciudad; nos bastaba con sus noches calientes, sus librerías, su vino amistoso, su río inmenso. Pero las vicisitudes de la Argentina, por no decir sus tormentos, terribles, nos dispersaron. En los más inesperados lugares del mundo, cayeron los fragmentos de nuestro pasado, como los restos de una explosión. Caracas, Bogotá, México, París, Amsterdam, Barcelona,

Londres, de buena o de mala gana, nos acogieron. Gola estuvo primero en Londres, un año más o menos, y después se fue a México donde reconstituyó, en la medida en que eso es posible, como ocurre con todos los exilados, el diseño aproximativo de su existencia habitual. Con el debilitamiento del régimen militar en 1982 y la llegada de Raúl Alfonsín a la presidencia al año siguiente, intentó un regreso a la Argentina, que duró varios años. Fue en ese momento que se inició su trabajo de editor, en la Universidad del Litoral, en Santa Fe, donde empezó a publicar la revista *Poesía y poética* y algunos volúmenes de ensayo y poesía de diferentes autores. Pero la caída de Alfonsín, precipitada por oscuras manipulaciones financieras, lo disuadieron de quedarse en el país y lo indujeron a volver a México para instalarse definitivamente.

Todos estos cambios, obligatorios e incluso brutales, pero en definitiva exteriores a lo esencial de sus convicciones, no modificaron en nada su reflexión permanente sobre el trabajo poético y sobre el modo de concebir su propia poesía. A diferencia de la de muchos otros poetas, la obra de Hugo Gola es relativamente corta, y podría decirse que fluye de una fuente única y constante. Y aunque los conflictos de la época figuran en su poesía, sus alusiones se entremezclan en sus poemas con los grandes temas líricos que la alientan. Ya en la primera estrofa del primer poema de su primer libro, en 1956, escribe: «Y además / mi corazón / tiene la culpa / porque nació / tan tibio y sorprendido / y yo también / un poco / y este cielo / y estas mañanas libres / y estas calles / por donde el aire estalla / y este gran infierno de los hombres / tiene la culpa». El despojamiento lírico de su poesía, lo que podríamos llamar su economía estilística, es capaz de incluir el peso de lo exterior, lo cual explicaría la fuerte inclinación de Gola por poetas como Ungaretti o Celan, y, por razones semejantes aunque un poco diferentes, por la obra de William Carlos Williams.

Esta constancia lírica, que tiene poco que ver con la indiferencia y mucho en cambio con un sostenido rigor ante el trabajo poético, difiere de la poesía de circunstancia que la mayor parte del tiempo es mero gesto circunstancial totalmente exento de poesía. La autoconciencia lírica está en relación con una búsqueda de la forma por considerarla el objetivo principal de toda actividad artística. La fidelidad a la forma sin embargo, si bien obliga a descartar pacientemente todo lo que no armoniza con ella, no es una manera de protegerse del mundo exterior, sino de poetizarlo con mayor exactitud. La paciencia del poeta lírico es lo contrario de un cálculo prudente, de un repliegue autoprotector: es una intemperie, una espera a menudo dolorosa y llena de incertidumbre durante la cual su existencia entera está en juego, dependiendo del retorno de esa armonía verbal única, que es la suya y que lo justifica como hombre y como poeta. La producción relativamente escasa de los líricos auténticos se explica por esa espera que vista desde fuera puede parecer inacción pero que está acompañada siempre de un intenso trabajo interior.

La espera del momento poético, la visita del ángel, para decirlo en términos rilkeanos, se activa también con la lectura, el descubrimiento de mundos poéticos lejanos o próximos, la reflexión sobre el arte, la traducción, la edición. A Gola, en

colaboración con Rodolfo Alonso, le debemos la primera publicación en castellano, en 1956 o 1957, de los ensayos literarios de Cesare Pavese, *El oficio de poeta*, y en México, a finales de los años setenta, en cuatro volúmenes publicados por la Universidad de Puebla, una recopilación exhaustiva y ejemplar de ensayos sobre poesía escritos por los propios poetas, así como también una inteligente antología de literatura destinada a lectores jóvenes. Durante su corto regreso a la Argentina, después de la dictadura militar, en la Universidad Nacional del Litoral, además de fundar la revista *Poesía y Poética*, promovió una decisiva colección de ensayo y de poesía que incluiría más tarde, entre otros títulos, las obras de Hugo Padeletti, de José Pedroni, de Juan L. Ortiz, así como también los ensayos de Edgar Bayley, de Ricardo Piglia, del historiador Agustín Zapata Gollán. Incluso después de su partida, el impulso y la orientación que supo dar a las ediciones de la Universidad, se mantiene en parte hasta el día de hoy, y muchos de los volúmenes publicados, con medios técnicos que dejaban bastante que desear y que lo obligaban a ir todos los días a la imprenta oficial para explotar en ella las mejores posibilidades, siguen siendo una referencia ineludible entre todos aquellos que en el Río de la Plata se interesan por la poesía.

Pero es obvio que es en su obra poética donde Hugo Gola ha dado lo mejor de sí mismo. En medio siglo de trabajo, su obra completa reúne apenas unos cien poemas de diferente extensión, pero ha sido en los últimos años que el poema largo, construido a partir de secuencias temáticas y de variaciones rítmicas y fónicas, como los *Siete poemas* de 1982-1984, ha constituido lo esencial de su tarea. Sobre estos poemas, Eduardo Milán escribió en la revista *Vuelta*, en abril de 1988, algunos párrafos perspicaces: «En *Siete poemas* la búsqueda de la condensación es desde dentro del lenguaje. Eso le abrió camino hacia una poética experimental y encauzó una nueva fase: la búsqueda del placer significativo. En este sentido Gola no se ha traicionado: su contención era una contención frente a lo real. La nueva etapa de su poesía lo lleva entonces, casi por un acto de respiración más prolongada, alejando uno de otro los períodos respiratorios, al poema extenso...». En cuanto a la concepción general de Milán en el sentido de que la poesía de Gola parte de «una actitud unitiva con lo que es real», me permito discrepar con ella, ya que en su primera etapa, el tema casi constante de sus poemas expresa justamente lo contrario de una unidad con lo exterior: un evidente desgarramiento. Solamente a partir de los *Siete poemas*, es exacta esta descripción de Milán: «De ahí su respeto frente al objeto, casi podría decirse su pudor. Como los imaginistas norteamericanos, especialmente como Williams, en el fondo de la poesía de Gola se intuye un deseo de pureza, de no contaminación referencial. Que el árbol sea árbol, que el fresno sea fresno y que la hoja sea hoja. Y la rama, rama». Hasta los poemas de 1982, sin embargo, es decir, en la mayor parte de su producción, lo exterior es alternativamente enemigo o benévolo, según las modulaciones afectivas de la fluencia lírica.

Pero ese fluir no es torrencial, sino minuciosamente controlado: «... palabras

repartidas / cuidadosamente / como armas», dice el poema número 10 de *Veinticinco poemas*, su primer libro, aparecido en 1959. La manifestación del poema en Gola, el fruto de la espera lírica, el brillo infrecuente del ángel, es antes que nada un llamado rítmico, musical, un soliloquio expresado siempre con una entonación, un léxico, un paisaje, interno y exterior, un fraseo inconfundibles, como por ejemplo en *El vino que recibí*, del libro *El círculo de fuego* (1964-1967): «No / romperé / la copa / que recibí / al nacer No / derramaré / sobre una tierra / de espuma / el vino / que me fue entregado Vendaval / cielo de fuego / agujas todas / letales / soporto». En esta poesía, cada palabra cuenta, tiene su lugar asignado, y aunque a veces significa, sobre todo en su desnudez sustantiva, la mayor parte del tiempo apenas sugiere, colora el conjunto, diseminando en él el tenor de las emociones del poeta, su sentimiento del mundo y del tiempo podría decirse, para reunir en una sola expresión Ungaretti y Drumond de Andrade, dos poetas líricos, muy diferentes entre sí, pero que forman parte de la tradición en la que la poesía de Gola, a su manera, se inscribe.

El tono personal inmediatamente perceptible de un poeta, su capacidad de construir un idioma propio en el interior del idioma, es una reconocida evidencia en la obra de Gola, a causa de ese trabajo interior del que hablaba más arriba y sin cuya capacidad de selección, de estimación, palabra por palabra, de aquellos elementos que le corresponden íntimamente al poema, ninguna obra poética podría construirse. Esa permanente selección del material, totalmente extraña al espontaneísmo que muchos (y entre ellos, no pocos poetas) le atribuyen a una pretendida «expresión poética», es el instrumento fundamental de lo que podríamos llamar la economía lírica, y que en la obra de Gola salta a la vista como su más indiscutible atributo. Si los temas líricos, como es habitual afirmarlo, son permanentes, entonces el trabajo del poeta es doblemente necesario, porque esa universalidad temática exige de él una localización extrema de la forma. A fuerza de seleccionar su lenguaje, su ritmo, sus matices afectivos, su extensión, el poema, para acoger en su forma única esos temas universales, adquiere la autonomía y la irrefutabilidad de un objeto que no emite mensajes sino, más bien, destellos o radiaciones.

Tal es, me parece, el sentido del trabajo poético de Hugo Gola. Su rigor ejemplar ha sido, en su medio siglo de actividad, enseña y razón para muchos poetas que lo sucedieron, que lo escucharon y que lo leyeron. Su trabajo de reflexión ha indicado la línea que debe seguir la actividad de los poetas, no únicamente en el plano de la realización personal, sino en el más amplio de la cultura y de la sociedad. En estos tiempos en que la literatura se ha vuelto mercancía, únicamente el trabajo poético, elaborado y persistente, no lo es. Por eso cada nueva señal que los poetas mandan hacia el mundo es como un acto de desobediencia. Saludemos entonces la obra de Hugo Gola como un sobresalto viviente del idioma, en una época en la que el estereotipo y el comercio pretenden transformar en letra muerta toda palabra, pronunciada o escrita.

SOBRE BOUVARD Y PÉCUCHET

De todas las grandes novelas europeas del siglo XIX, *Bouvard y Pécuchet* es la menos característica de su época; en todo caso es lo que piensa la mayoría de sus críticos: para algunos, su lugar apropiado está en el siglo XVIII, junto a *Candide*, obra con la que tiene cierto aire de familia, y a los *Viajes de Gulliver*; para otros, anticipa el siglo XX, y Borges, por ejemplo, la pone entre los precursores de Kafka. Los amigos y admiradores de Flaubert se enteraron del proyecto con estupor. Taine le hubiese aconsejado abandonar la tarea si el hecho de que ya la había empezado no se hubiera divulgado en la prensa. Zola y Turguenief, seriamente preocupados, insistían: es un tema para ser tratado a la ligera, un cuento filosófico a la manera del Siglo de las Luces. Pero el plan ya estaba bosquejado, y el método, exigente al máximo, decidido: «Sólo tendrá sentido como conjunto. No habrá ningún *morceau de bravoure*, nada especialmente brillante, y será siempre la misma situación, de la que habrá que variar los diferentes aspectos. Me temo que va a resultar de un aburrimiento mortal», dice Flaubert en su correspondencia.

Ese principio de construcción repetitiva ha engañado a muchos lectores, que le atribuyen al texto cierta inmovilidad, e incluso, a causa del final proyectado (la muerte le impidió a Flaubert terminar la novela), en el que los dos amigos vuelven a instalarse como copistas, una especie de circularidad, de regresión al infinito. Pero nada es más falso: decenas de apólogos taoístas o budistas ilustran, en el itinerario de un discípulo, después de muchos errores filosóficos, un retorno a la posición inicial, aunque transformado por la multiplicidad de experiencias vividas, y sobre todo por la suma de supuestas verdades desbaratadas. Los dos copistas que al principio del texto encarnan la tontería, la idiotez, hacia el final, en el tan comentado capítulo VIII, *ven la tontería y ya no la toleran*. No son los mismos, y Flaubert se vio obligado a explicar con argumentos lógicos, acordes con la estética realista, la verosimilitud de ese cambio.

En cuanto a la inmovilidad, si se piensa bien, el relato, al contrario, está animado por una intensa vivacidad. La hiperactividad de los dos amigos, la alternancia de entusiasmos y decepciones, el hambre de conocimientos y la continua voluntad de verificar su exactitud en la práctica, determinan aquello que Pavese consideraba como el elemento fundamental de toda narración: el ritmo de los acontecimientos. La primera escena de la novela tiene una lentitud calculada, y una forma teatral, con los dos héroes que, en una tarde de intenso calor, después de unos instantes en los que se nos describe un decorado vacío, vienen desde direcciones opuestas a sentarse en el mismo banco cerca del canal Saint Martin. Las afinidades que aparecen, la amistad que nace, el proyecto casi imposible de instalarse en el campo, la herencia inesperada que recibe Bouvard (el 20 de enero de 1839) y las diferentes etapas hasta que el proyecto se vuelve realidad, van cumpliéndose con la habitual fluidez flaubertiana,

pero apenas el relato se interna en el examen del saber contemporáneo, el ritmo se acelera. Los reproches que se le hacían a Flaubert estaban todos fundados en prejuicios realistas: como los personajes no envejecían, no cambiaban, no morían, pensaban que la novela cometía graves errores de representación. En realidad, Flaubert no hacía más que aplicar en forma radical un principio que ya había utilizado en *La educación sentimental*: la desdramatización de la intriga, que influyó en casi toda la gran narrativa del siglo xx.

«Para estudiar química, se procuraron el curso de Regnault y aprendieron en primer lugar que “los cuerpos simples son tal vez compuestos”. Se los clasifica en metaloides y en metales, diferencia que no tiene “nada de absoluto”», dice el autor. «Del mismo modo, a propósito de los ácidos y las bases, “un cuerpo puede comportarse a la manera de los ácidos o de las bases, según las circunstancias”». Después de haber fracasado en la agricultura, la jardinería, la fabricación de conservas, los «dos compadres» comprenden que deben estudiar las ciencias, y, con muy buen criterio, deciden empezar por la química, a causa de la desastrosa experiencia de las conservas. Y aunque el primer párrafo del primer tratado de la primera disciplina que abordan los sume en la más paralizante perplejidad, pasado el primer estupor, se lanzan en el frenético examen del saber humano, de las teorías de la evolución a la metafísica, de la geología o la fisiología («la novela de la medicina») a la religión. La intención de Flaubert es clarísima en la elección de esas primeras definiciones vagas o contradictorias: quiere significar que el problema no reside necesariamente en el lector. También la elección de dos *idiotas* en el sentido etimológico de *legos*, le permitió poner ante el saber de su tiempo un espejo neutro que refleja la verdadera imagen de ese saber, del mismo modo que en otro texto célebre la distorsión no está en la cabeza del bufón sino afuera, en la corte de Lear. Es su condición de legos lo que hace parecer tontos a Bouvard y Pécuchet, de la misma manera que en la sociedad actual, que es la prolongación de la de ellos, en un contexto en el que la ciencia y la tecnología han sido sacralizadas, no únicamente el hombre común está en posición semejante a la de los personajes de Flaubert, sino también los más eminentes especialistas respecto del infinito número de disciplinas que difieren de su especialidad.

También en este sentido, como decíamos al principio, *Bouvard y Pécuchet*, si es un libro característico de su tiempo, lo es menos que del nuestro. El lector de hoy se ríe mucho leyendo las contrariedades de sus héroes, pero a menudo *se ríe con un nudo en la garganta*. En sus cómicas vicisitudes de aprendices de brujo reconoce el modelo primitivo del actual cientificismo devastador que, con el pretexto de mejorar la vida, les exige un cheque en blanco a los legos, que se cuentan por miles de millones y que ven a cada paso los escombros que van dejando en muchos puntos del planeta, e incluso fuera de él, los supuestos beneficios de la ciencia y la tecnología. Flaubert, como es sabido, pretendía que Madame Bovary era él; podría ser posible. Lo que sí es seguro en cambio es que Bouvard y Pécuchet somos nosotros.

HISTORIAS DE FAMILIA

No debemos olvidar que Sherlock Holmes tenía un hermano mayor, Mycroft Holmes, alto y discreto funcionario del Foreign Office, que el detective estaba obligado a consultar para los casos difíciles, porque era más inteligente que él, la verdadera mente deductiva de la familia. Y en cuanto al doctor Watson, que a su vuelta de Afganistán aterrizó de casualidad en el departamento del 221b de Baker Street porque alguien le dijo que un tal Holmes estaba buscando un coinquilino, si bien compartió durante un tiempo su vida con su admirado amigo, cuando un poco más tarde se casó, se fue a vivir con su mujer a las afueras de Londres y durante muchos años perdió de vista al gran detective. Estos detalles confirman que ni siquiera los mitos de papel, unidimensionales y concebidos según el más estricto funcionalismo que los obliga a repetir indefinidamente la misma serie de acciones que el lector espera de ellos, pueden escapar al *principio de realidad* que supone la pertenencia a una familia. Para su hermano mayor, Holmes resulta a veces un principiante inhábil, y a Watson, aunque amaba profundamente a su esposa, en comparación con las aventuras palpitantes que venían a golpear a la puerta roja de Baker Street, su consultorio y su vida doméstica debían parecerle de tanto en tanto lánguidos y grises. En cierto sentido, podría compararse una familia al papel pegamoscas: el que se demora un poco a su contacto corre el riesgo de quedar atrapado y debatirse hasta la muerte en ella. La familia es problemática hasta para quien no la tiene: el monstruo remendado por el Dr. Frankenstein, la Cenicienta y Jean Genet (que en algunos textos se reivindica como una especie de mezcla de los dos primeros) revelan hasta qué punto la carencia de una verdadera familia puede alimentar una conciencia desdichada.

En literatura, de ficción o no, como lo prueban las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, o el poema 23 de *Trilce*, de César Vallejo, dos de los más intensos momentos de la poesía en lengua española, el lugar que ocupa la familia es siempre significativo, y hasta podría concebirse una tipología para los textos de ficción, a partir del modo en que aparece en ellos el tópico familiar, que en muchos autores es omnipresente y en otros, lo que no deja de intrigarnos, vago y aun ausente. Los personajes de Borges, por ejemplo, no tienen por lo general familia; y el Borges poeta, aunque evoca a su padre algunas veces, sólo parece tener antepasados. Las dos o tres veces en que las relaciones familiares entran en sus relatos (*Emma Zunz*, *La intrusa*, entre otros), casi siempre es para resolver por la violencia algún conflicto: Emma se hace violar y mata a un hombre para vengar el suicidio de su padre, y en *La intrusa* dos hermanos enamorados de la misma mujer deciden asesinarla para preservar sus lazos familiares.

Hemingway es un caso semejante al de Borges: los temas familiares son vagos y esporádicos en sus relatos, y si hay una figura que a veces se distingue en ellos es,

como ocurre también con Borges, la del padre; en Faulkner, en cambio, son omnipresentes, y representan una etapa decisiva en ese género fatigado que la crítica puso de moda hace más de medio siglo titulándolo «decadencia de una familia». Fundada por Emile Zola, quien, inspirándose en las teorías de Claude Bernard inventó también *la literatura experimental*, la saga familiar pobló sin tregua las bibliotecas mundiales durante varias décadas: los Rougon-Macquart, los Thibault, los Malavoglia, los Forsythe, los Buddenbrook, etcétera y, en el Caribe, con cierto atraso ya, los Buendía. Para diagnosticar la decadencia, Zola había fundado sus historias familiares en datos biológicos y sociales, como la teoría de la herencia y la influencia del medio, y aunque en la familia faulkneriana esas referencias siguen existiendo, el genio del autor fue capaz de introducir en el determinismo sociobiológico, así como según Malraux lo había hecho en la novela policial, la tragedia griega. Podría decirse que la decadencia alcanza su «fase terminal», como tantas otras cosas, en ciertos personajes de Samuel Beckett, como los Molloy, padre e hijo, o la pareja de *Días felices*.

Freud descubrió que los niños, a los dos o tres años, cuando empiezan a percibir que sus padres no son perfectos, se inventan padres ideales (un rey y una reina por ejemplo) para suplantarlos, pretendiendo que los que simulan ser sus padres no son más que un par de malvados que los han comprado a algún gitano o simplemente robado. Freud llamó a esa curiosa fantasía infantil la *novela familiar*. A partir de ese concepto, Marthe Robert elaboró más tarde la teoría de que toda ficción vendría a ser una especie de novela familiar, un modo de abolir el principio de realidad para construir una más gratificante. Podría detectarse un atisbo de ese mecanismo en *La divina comedia*: en la vida adversa de Dante, condenado al exilio de Florencia hasta su muerte, su libro fue una manera de reconstruir el universo según leyes que él mismo establecía, distribuyendo en él, a partir de sus ideas y de sus pasiones, castigos y recompensas. Se dotó de un padre espiritual, Virgilio, que lo guió por el infierno y el purgatorio, y una madre o amante mística, Beatriz, que lo llevó de la mano a recorrer el paraíso, en cuyo centro exacto instaló a su tatarabuelo Cacciaguida, que le relató la historia de su familia identificándola con la de Florencia y predijo su porvenir, anunciándole que más allá de las vicisitudes que lo esperaban (y que en realidad, cuando estaba escribiendo ese fragmento, muchas ya lo habían alcanzado desde hacía tiempo), pobreza, escarnio, exilio, terminaría por prevalecer sobre ellas y sobre sus enemigos.

Las que podríamos llamar *familias caníbales* abundan en literatura. Los arreglos de cuentas que se perpetran en ellas denotan, por su saña desmedida, más que cualquier otra situación dramática, la esencia tenebrosa de la especie humana. Esas querellas truculentas entre padres e hijos, entre hermanos, entre ramas colaterales de un mismo tronco familiar, proyectan a escala monumental las pulsiones que palpitan en cada uno de nosotros, por debajo de nuestros instintos más o menos domesticados. Los Lear, Hamlet y sus parientes, los Karamazof, los Sutpen en *Absalón, Absalón* de

Faulkner, o el padre que carga, como una cruz, a su hijo moribundo, al que va reprochándole todos sus crímenes en el cuento *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo, son buenos ejemplos del *grand guignol* desaforado que puede representar una familia. Pero a veces los conflictos, aunque no menos tortuosos, suelen ser más sutiles: Ulrich y su hermana Ágata, en *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, inician un incesto carnal y místico el día mismo en que asisten al velorio de su padre; en el delicadísimo *Primer amor*, de Turguenief, el padre y el hijo adolescente se enamoran de la misma muchacha, y en *La metamorfosis* de Kafka, es casi menos embarazoso para el héroe haberse convertido en un insecto que lidiar con las iniciativas de su familia, lo que le da al texto una comicidad sorda y oprimiente.

Más de un lector habrá notado la ausencia de los griegos en lo que antecede: es que, como para casi todo el resto, para el tema de la familia los griegos merecen un párrafo aparte. Desde la reina Medea, la Extranjera, que por despecho amoroso mata a sus hijos para vengarse de su marido, hasta los Atridas, rencorosos y sangrientos, de cuyas mujeres Pavese decía que tratan a sus hombres como a caballos, y para quienes todo litigio familiar se dirime con un brutal homicidio, pasando por el parricidio de Edipo, los hijos que tuvo con su propia madre, Etíocles y Polinices, que se mataron entre ellos, y su hija Antígona que fue enterrada viva por querer darles sepultura, los caracteres primitivos y turbios de la tragedia muestran en claroscuro las aguas pantanosas en las que chapalea el pretendido «valor refugio» del conformismo actual. Porque el mito y la tragedia no son diagramas abstractos o letra muerta, sino palabras vivas que hablan eternamente de cada uno de nosotros: el crimen abominable de Medea reaparece con bastante frecuencia en las páginas luctuosas de los diarios, y en cuanto a las familias reinantes, vale la pena citar esta frase de Plutarco en su *Vida de Demetrio* (III, 1): «Casi todas las dinastías cuentan con muchos príncipes que mataron a sus hijos, a su madre o a su esposa; en cuanto al fratricidio se lo consideraba, como los postulados de los geómetras, una regla comúnmente admitida, necesaria a los reyes para su seguridad».

De Ulises, en cambio, un comentarista medieval declaró que, aunque se quedó más de lo debido en la isla de Circe, «quería a su patria, a su esposa, a su hijo, a su padre y a sus amigos». Como es sabido, su esposa Penélope, asediada por ciento veintinueve pretendientes que, por considerarla ya viuda, se instalaron en su casa exigiéndole que eligiera a uno de ellos para volverse a casar, gracias a una astucia postergó indefinidamente su decisión hasta la vuelta de su marido quien, disfrazado de mendigo, pudo estudiar secretamente la situación comprobando la fidelidad de su mujer. Con la ayuda de su hijo Telémaco masacró a los pretendientes y recuperó su familia y sus bienes. Pero la saludable ambigüedad griega rara vez se contenta con lo edificante. Varias tradiciones sostienen la infidelidad de Penélope, antes y después del regreso de Ulises. Sin duda la más sugestiva es la que afirma que, durante la ausencia de su marido, Penélope se acostó con los ciento veintinueve pretendientes, y que de esa unión populosa nació el dios Pan, *Todo*. Esta versión parece identificar a

Penélope con la Diosa Blanca, la Gran Madre, figura central en los cultos de la prehistoria, de cuyo vientre fecundo salió a la luz del día, inacabada y sangrante, la familia humana.

AUGUSTO ROA BASTOS

El 6 de noviembre del año pasado [2003], el gobierno argentino le otorgó a Augusto Roa Bastos la Orden de Mayo, la más alta condecoración que el país acuerda a un ciudadano extranjero. Huyendo del Paraguay y de la dictadura de Stroessner en circunstancias novelescas, Roa vivió y trabajó muchos años en Buenos Aires, donde escribió la parte más importante de su obra literaria, en especial *Hijo de hombre* (1960) y sobre todo *Yo el Supremo* que, después de más de una década de trabajo, publicó en 1974 con merecida resonancia internacional. Como ocurrió con tantos otros intelectuales y escritores latinoamericanos, Rubén Darío, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Juan Carlos Onetti, Pablo Neruda, etcétera, la Argentina, y sobre todo la ciudad de Buenos Aires, le permitieron a Roa elaborar buena parte de su obra literaria, y en su caso particular hasta podríamos decir que lo mejor de ella, a pesar de las vicisitudes públicas y privadas que llovieron durante esos años turbulentos.

Para los escritores de mi generación, particularmente los narradores, Roa fue el interlocutor principal en los años sesenta. A pesar de la diferencia de edad, nos reconocíamos en sus ideas literarias y en sus posiciones éticas y políticas. Roa entró en contacto con nosotros y contribuyó a difundir nuestros primeros libros: prologó a Daniel Moyano cuando nadie lo conocía, y siempre podíamos contar con él en nuestras intervenciones públicas, revistas (como *El escarabajo de oro* que más tarde se llamó *El grillo de papel*, que dirigían Abelardo Castillo y Liliana Hecker, o la más voluminosa aunque fugaz *Literatura y sociedad* dirigida por Ricardo Piglia), debates, presentaciones de libros, tentativas editoriales. En mi caso personal, Roa intentó sin resultado hacer publicar algunos de mis primeros libros, y creo que, para ilustrar su inusitada generosidad, vale la pena contar cómo nos conocimos: yo había publicado mi primer libro en una editorial de Santa Fe en 1960, y unos meses más tarde recibí la llamada telefónica de una persona que estaba de paso por la ciudad y que traía para mí un mensaje del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. Roa me mandaba un ejemplar autografiado de *Hijo de hombre*, que acababa de ganar el premio más importante que había en ese momento para la literatura latinoamericana, el Premio Losada, y en la dedicatoria me pedía que le mandara un ejemplar de mi libro de cuentos. Desde aquella época data nuestra ininterrumpida amistad.

De su obra literaria copiosamente reeditada, traducida, premiada, comentada, sobresalen los cuentos de *El trueno entre las hojas*, la «novela en forma de cuentos» (la expresión es de Antonio Di Benedetto) *Hijo de hombre*, y la suma narrativa que constituye *Yo el Supremo*, singular incursión en un género llamado *del dictador latinoamericano*, que, aunque podría tener su antecedente más antiguo en el *Facundo* de Sarmiento, inauguró oficialmente Valle Inclán, recuperó más tarde Miguel Ángel Asturias, y con el correr de los años se transformó en el rito de pasaje, por no decir la

rima obligada, que parece otorgar patente de latinoamericanos a muchos narradores del continente. Haciendo pedazos el armazón rígido del tópico, incapaz de contentarse con la mera eliminación de los signos de puntuación para parecer moderno, Roa tuvo la inteligencia de introducir en el libro la problemática literaria rigurosamente contemporánea del momento en que lo escribía. Lo que en otros es tema local, en *Yo el Supremo* se transforma en universalidad detectada en un lugar preciso y en un momento singular, el Paraguay del siglo XIX y la dictadura de Francisco Francia, que irradian sentido en infinitas direcciones, históricas, geográficas, literarias, espacio-temporales. Como todas las grandes novelas del siglo XX, el libro de Roa no se agota en la exposición de su tema, que es literalmente un *pre-texto*, o sea un núcleo anterior al texto que el trabajo de escritura desmonta, modula, dispersa en el texto hasta encontrar la forma única, válida únicamente para ese relato y para ningún otro, más allá del género, de la tradición, de los dogmas ideológicos o comerciales que pretenden elevar a regla intangible las convenciones y las conveniencias de la época.

Podría decirse que el rasgo principal de *Yo el Supremo* es la *desmesura*, atributo que solamente en apariencia y en nombre de esas reglas que pretenden identificarse con lo clásico, puede considerarse como negativo. La desmesura temática y un poco folklórica del género *dictador latinoamericano*, aun en las que tratan de dictadores «modernos», y que le da a veces un gusto desagradable a literatura de exportación, se transforma en la obra de Roa Bastos en desmesura formal, maquinaria inclusivista que, como la monstruosa Escila, devora todo lo que pasa a su alcance. Ese inclusivismo le permite además incorporar muchas contradicciones consideradas por algunos como irreconciliables: es una novela a la vez trágica y cómica, realista pero también fantástica, y, como mezcla sin complejos el pasado histórico con el presente de la escritura haciendo del anacronismo un instrumento formal, podría decirse sin error posible que, como el sueño para Freud, tal como lo describe en la *Gradiva* de Jensen, la novela del Supremo se construye sosteniéndose con un pie en el pasado, y con el otro en el suelo igualmente fértil de la víspera.

Los detractores de *Yo el Supremo* se basan a menudo en la esencia contradictoria y proliferante del libro para objetarlo, pero resulta evidente que esos pretendidos errores de construcción son los elementos más radicalmente renovadores que aporta. La prudencia es la menos relevante de las preocupaciones entre muchos de los grandes narradores modernos: Melville, Dostoievski, Flaubert, pero también Proust, Joyce, Faulkner, Gadda, Broch (con cuyos relatos la novela de Roa fue comparada alguna vez) fueron criticados e incluso desdeñosamente ignorados a causa de la ambición de sus proyectos, que entraban en conflicto con los prejuicios de la crítica. Cuando en agosto de 1954 apareció *Una fábula*, la novela de Faulkner que le había llevado años de trabajo, los críticos de Nueva York, entre los que Faulkner, a pesar de su influencia mundial, nunca había tenido buena prensa, se precipitaron en jauría para hacerla pedazos, por considerarla desproporcionada y caótica. Únicamente Malcolm

Cowley, que en 1942 había rescatado la obra entera de Faulkner del semiolvido en que se encontraba, escribió que *Una fábula* era tal vez, como lo pretendían sus críticos, imperfecta e inacabada, pero que de todas maneras sobresalía como una inmensa catedral por encima de las otras novelas del año que al lado de ella parecían correctas casitas de fin de semana sólo correctamente construidas. La imagen puede aplicarse a *Yo el Supremo* en relación con no poca literatura en lengua castellana de su tiempo.

LA IGLESIA Y LA ESTACIÓN

Las relaciones de Dostoievski con Bielinsky, el célebre crítico literario ruso, teórico, en los últimos años de su vida, del realismo social y del papel revolucionario de la literatura, fueron cortas pero intensas y complejas, y a pesar de la apasionada coincidencia intelectual y artística de los comienzos, terminaron con una ruptura. El caso es mítico en la historia de la literatura rusa. En mayo de 1845, Dostoievski, que tenía veintitrés años, acababa de terminar el manuscrito de su primera novela, *Las pobres gentes*. Su primer lector, el poeta Nekrassov, entusiasmado, decide llevarle el manuscrito a Bielinsky que, aunque escéptico en un primer momento, acepta escuchar su lectura, y poco a poco el texto de ese desconocido va venciendo sus resistencias hasta producirle una indecible emoción, persuadiéndolo de que un escritor profundamente original acaba de surgir en las letras rusas. Bielinsky era el crítico más influyente de Rusia en ese momento, de modo que al día siguiente Dostoievski era célebre en el mundo literario, sin haber publicado una sola línea todavía, excepción hecha de la traducción de *Eugenia Grandet*, de Balzac. Después de su primera visita a lo de Bielinsky, salió a la calle sintiéndose, según sus propias palabras, «como embrujado».

El embrujo duró poco. Al año siguiente, la segunda novela de Dostoievski, *El doble*, que, en lugar de proseguir en la escuela del realismo «natural» que recomendaba Bielinsky, se inspiraba en los relatos fantásticos de Hoffmann y de Pushkin, produjo violentas reacciones de rechazo en el círculo de Bielinsky, y los mismos que habían ensalzado a Dostoievski por su primera novela, lo atacaron y lo ridiculizaron a causa de la segunda, de modo que su reputación literaria, que se había forjado en una noche, al año siguiente estaba destruida, y le llevó dos décadas, en medio de acontecimientos dramáticos, reconstruirla. Entre el crítico y el novelista, las disensiones eran al mismo tiempo estéticas y políticas: cada vez más, Bielinsky, inspirándose en el jacobinismo de la Revolución Francesa, pensaba que una acción violenta debía echar por tierra el poder de los zares, y consideraba que la literatura debía dedicarse principalmente a describir las condiciones reales de la sociedad rusa. Para Dostoievski, la forma es el elemento principal de la obra artística, y en cuanto al cambio social, su posición, que fue acentuándose con los años, predicaba una especie de cristianismo mesiánico. Leonid Grossman, su biógrafo, describe así el contraste: «En sus últimos años Bielinsky combate incansablemente el romanticismo, lo fantástico, el idealismo. Necesitaba un cuadro exacto de la sociedad para luchar contra ella. Le declara la guerra a todo lo que es sueño, intuición, ilusión». Pero Dostoievski «no adoptaba ciegamente la poética de la escuela natural, imponiendo la condición de conservar su derecho al romanticismo, a lo fantástico, e incluso a la psicología».

Dos décadas después de la ruptura, Dostoievski rememora su último encuentro,

en 1847, con Bielinsky que, tuberculoso, murió al año siguiente a los treinta y siete años. Fue en la calle, cerca de la iglesia de la Epifanía, desde donde Bielinsky venía a menudo a contemplar la construcción de la primera estación de ferrocarril de San Petersburgo. «Me consuelo mirando estas obras: por fin también nosotros tendremos al menos un ferrocarril; no sabe cómo me alivia esta idea». A Dostoievski lo conmovieron esas palabras, pero la ruptura era ya irreversible. En sus declaraciones estéticas y políticas, Dostoievski tomó siempre un camino que fue alejándolo cada vez más de las posiciones de Bielinsky. Pero su extraño influjo seguirá presente en su vida y en su literatura. A decir verdad, siguió debatiéndose en esas contradicciones hasta su muerte, en 1881.

El más sorprendente de sus actos fue su adhesión, el mismo año de su ruptura con Bielinsky, al círculo de Petrachevsky, formado por intelectuales fourieristas partidarios del socialismo utópico. Pero a su vez, en el interior mismo del círculo, Dostoievski adhiere a la fracción de Spejnev, un grupo secreto con un programa ultraradical de acción violenta. En 1849, es arrestado y, después de un simulacro de ejecución capital, enviado a Siberia durante diez años, de los cuales cuatro fueron para cumplir una condena de trabajos forzados. Cuando se está al tanto de su ruptura con Bielinsky, la causa de su arresto resulta increíble: la lectura en público de una carta de Bielinsky a Gogol, prohibida por las autoridades, donde el crítico, que había escrito unos años antes el primer gran ensayo sobre el autor de *Almas muertas*, le recrimina a su destinatario más o menos las mismas ideas sobre la literatura y la realidad social, opuestas a las suyas, que había execrado en el propio Dostoievski. Resulta también evidente que, a partir de ese momento, la querella con Bielinsky, y la problemática que está en juego en ella, le suministrarán a Dostoievski los temas, la intriga y la forma de sus principales textos literarios, como *Crimen y Castigo*, *El idiota*, *Los poseídos* y *Los hermanos Karamazov*. Formalmente sobre todo, Dostoievski, para incluir las contradicciones en las que se debaten el intelectual y el artista ruso, inventa una manera narrativa propia, que en su extraordinario libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtin llama, como es sabido, la *novela polifónica*. Y Bajtin no se cansa de repetirlo: «el principio estructural de Dostoievski —unión de elementos heterogéneos e incompatibles— constituye la clave artística de sus novelas: la polifonía». En las grandes novelas de Dostoievski, el punto de vista del autor, encarnado en un personaje, no es ni más ni menos preponderante que el de las otras figuras principales del relato, como puede apreciarse, por ejemplo, con los diferentes miembros de la familia Karamazov.

Un siglo y medio más tarde, la querella Dostoievski/Bielinsky parece superada. Hoy en día, todo el mundo se declara formalista, y proclama la total autonomía del artista y del arte. Es la *ideología oficial* del mercado artístico en la sociedad actual. Sin embargo, a pesar de esas insistentes declaraciones de independencia, no es difícil observar las muchas servidumbres que pesan sobre la literatura, no únicamente la sumisión del escritor a las exigencias del mercado, cuyas leyes trabajan contra toda

tentativa de innovación, sino también la falsa libertad temática, que, banalizando pretendidas transgresiones, se contorsiona en los límites estrechos que fijan nuevos tabúes juiciosamente respetados: el sexo, por ejemplo, presentado como una especie de deporte mundano, desinfectado de sus imposibilidades y de sus dolores. Los que con más fanatismo proclaman la libertad del escritor y la preeminencia de la forma, son justamente aquellos que, con fines comerciales, transigen con las más exorbitantes exigencias del mercado.

Pero por otro lado, las grandes decepciones políticas del siglo xx, con sus distorsiones trágicas de la historia, han vuelto caduca la ilusión de un arte revolucionario puesto enteramente, como lo exigían los manifiestos surrealistas, *al servicio de la revolución*. Una opacidad inédita caracteriza cada nueva etapa de la sociedad. Para el escritor de hoy, el presente tiene la misma enmarañada complejidad que tuvo para Dostoievski y Bielinsky, lo que engendra dificultades de lectura y de representación equivalentes a las que ellos se vieron confrontados. Adoptar, por conveniencia o estupidez, una ideología de compromiso, por evidente y rentable que parezca, no alcanzará para ocultar un hecho capital: para cada nueva generación la pregunta acerca de la razón de ser y de la manera en que se forja una literatura, semejante a una llaga, seguirá abierta.

LIBROS ARGENTINOS

No fue en un libro donde aprendí las primeras estrofas de *Martín Fierro*: el actor Enrique Muiño (que por otra parte interpretó el papel de Sarmiento en la película *Su mejor alumno*), recitaba fragmentos del poema por la radio: un poco todas las noches. Y en cuanto a la lectura, en los almanaques de Alpargatas expuestos en el almacén de ramos generales de mi familia, en Serodino, los versos del poema estaban impresos entre el calendario y las magníficas ilustraciones, que hoy todavía, casi sesenta años más tarde, persisten impresionantes y vívidas en mi memoria: Fierro arrodillado ante la tumba de Cruz, o la Cautiva llorando sobre el cadáver de su hijito, mientras Fierro y el Indio, recios, combaten a unos pocos pasos, entre los monótonos pastizales grisáceos que interrumpen el horizonte bajísimo de la pampa. Pero también una de mis hermanas adolescentes tenía un vestido de seda, de un rosa pálido, en el que venían impresos, ejecutados con algo que parecía tinta china, unos diminutos temas criollistas (algún ranchito con su ombú liliputense, o un nido de hornero pegado a un tronco y cosas así) y versos del *Martín Fierro*, donde me gustaba deletrear: «Atención pido al silencio / y silencio a la atención». Pero eso era en los años cuarenta. A principios de 1948 nos mudamos a Santa Fe —yo todavía no había cumplido los once años— y empezó otra historia.

Hasta el descubrimiento de Arlt y Borges, en 1955-56, aparte de las lecturas obligatorias para el curso de literatura argentina en el último año del Colegio Nacional, en 1954, leía exclusivamente a los poetas del siglo xx, Lugones primero, y muchos de los que vinieron después. Entre los contemporáneos de Lugones, había dos poetas muy populares, que eran Carriego y Almafuerte. Las *Misas herejes* de Carriego circulaban mucho, en un volumen de la editorial Tor, que junto con Sopena Argentina eran las más frecuentadas de la época. Y los poemas de Almafuerte, no había un solo abogaducho posmodernista que no los conociese de memoria, de modo que eran muy recitados en las noches de borrachera, pero alguno de los *Siete sonetos medicinales* le disputaba al insoportable *Si...* de Kipling el lugar de honor encuadrado, sobre el dibujo recargado de un pergamino, en las salitas modestas de los barrios populares. La audiencia de Almafuerte y Carriego era muchísimo más amplia que la de los demás poetas, aún después de 1950. En esa primera mitad de la década, leí y copié con frenesí —no estoy exagerando— grandes cantidades de poesía argentina, siguiendo personalmente una evolución muy semejante a la que siguió la poesía misma: modernismo, posmodernismo, sencillismo, coloquialismo, vanguardia. La colección Austral de Espasa Calpe publicaba antologías, y la colección Poetas de España y América de Losada, así como también, un poco más tarde creo, la Biblioteca Contemporánea, más bien obras originales. Después de leer y releer, imitar y copiar a Lugones, Fernández Moreno, Pedroni, los funambulescos, Rega Molina, etcétera, descubrí *Persuasión de los días*, de Oliverio Girondo, que sabía casi entero

de memoria. Debía ser más o menos en 1954.

Por esos años, tuve mi primera biblioteca. Desde nuestra llegada a la ciudad, habíamos vivido en un departamento, pero mi padre hizo construir una casa —que es todavía la casa familiar— a la que nos empezamos a mudar en 1955. En un cuartito en la terraza se construyó una biblioteca que ocupaba toda una pared (y que existe todavía, pero sin los libros, que están también en la terraza pero en un cuarto más grande); puse una cama y un escritorio, y ahí estudié y trabajé hasta finales de 1962, cuando me casé y me fui a vivir a Colastiné Norte. Antes de haber tenido mi «cuarto propio», aunque leía enormemente, tenía pocos libros. Tres bibliotecas me los suministraban: la Pedagógica que, si no me equivoco, pertenecía al Ministerio de Educación de la provincia, y dos bibliotecas también muy frecuentadas, la Emilio Zola y la Cosmopolita, fundadas por grupos anarquistas. La Cosmopolita tenía una hermosa sala llena de libros, con estanterías protegidas por puertas de vidrio. Esa sala hoy pertenece a la Universidad Nacional del Litoral, y en el local funcionan Extensión Cultural y el Taller de Cine. El otro recurso para la lectura era una librería de viejo, la librería Sarmiento, que quedaba a media cuadra de mi casa, en la que, más que comprar, canjeaba muchísimos libros.

A partir de 1955, Arlt y Borges entraron en mi vida, como en la de tantos lectores de mi generación, a la que le tocó hacer la síntesis de esos dos grandes escritores, considerados hasta ese entonces por buena parte de la crítica como irreconciliables: se estaba por uno o por el otro. Dos editoriales habían comenzado la publicación de las obras completas, Emecé las de Borges, y Lautaro las de Arlt. Pero en los dos casos se encontraban algunas ediciones más antiguas, incluso las primeras. Un amigo me había regalado la edición original de *Luna de enfrente*, y recuerdo que *Los lanzallamas* lo leí en un volumen viejo pero flamante de su primer editor, Claridad. Había que cortar las páginas y los pliegos estaban desparejamente doblados, de modo que los bordes del canto vertical eran desiguales: había hojas más angostas que otras. También en esos años conocí personalmente, en 1956, a Juan L. Ortiz, en la librería Castellví de Santa Fe, el mismo día que compré la hermosa edición de Sur de *Los adioses* de Onetti. Gracias a ese encuentro, leí por primera vez un libro de Juan que acababa de aparecer: *El alma y las colinas*. Esa trinidad de autores argentinos fue a partir de entonces, y hasta el día de hoy, la referencia constante de mi trabajo literario. (Unos meses más tarde descubrí en la Pedagógica la primera edición de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, de Macedonio Fernández, y los poemas de Mastronardi editados por Raigal, que publicaba excelentes antologías y volúmenes unitarios de poesía).

En los años cincuenta, había varias revistas literarias que circulaban bastante, pero dos sobresalían entre todas ellas, por razones diferentes, y hasta podría decirse que antagónicas: *Contorno* y *Poesía Buenos Aires*. La primera, dirigida por David Viñas, practicaba una revisión crítica de la literatura argentina, con un enfoque fuertemente político y sociológico, pero con un innegable rigor académico. Dos de

sus colaboradores se cuentan todavía hoy entre mis mejores amigos —Adolfo Prieto y Noé Jitrik—, pero mis preferencias literarias iban hacia la vereda de enfrente. *Poesía Buenos Aires*, aparte de haber contribuido más que ninguna otra publicación a la difusión de las principales corrientes poéticas del siglo xx, reveló sobre todo una nueva generación de poetas argentinos y una nueva manera de concebir el trabajo poético. Edgar Bayley, Mario Trejo, Francisco Madariaga, Leónidas Lamborghini, Hugo Gola, Francisco Urondo, Rodolfo Alonso, colaboraban con frecuencia en la revista, que publicó también, en varios casos, los primeros libros de algunos de ellos. Raúl Gustavo Aguirre, su director, es probablemente el poeta argentino más intensamente implicado en la difusión y en la reflexión sobre los nuevos caminos de la poesía mundial en la segunda mitad del siglo xx. Como detalle interesante, merece señalarse que, a partir de los años ochenta, dos revistas literarias reflejan una polarización semejante: *Punto de vista* y *Diario de poesía*, pero esta vez, sus posiciones estéticas y literarias, parecen ser en varios puntos más coincidentes que antagónicas.

A partir de 1958, cuando me inscribí en la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario (Adolfo Prieto era decano y profesor de literatura argentina), atraído pero muy intimidado por el mundo académico, empecé a leer en forma un poco más sistemática, lo cual colmó algunas lagunas y mejoró mi conocimiento de la literatura argentina (que no es exhaustivo ni mucho menos). De esos tres momentos claves de la literatura del siglo xix, la generación del 37, la poesía gauchesca y la generación del ochenta, debo decir que mis preferencias son de lo más clásicas: Sarmiento, Hernández y Mansilla las encarnan, pero también me gustan Bartolomé Hidalgo y Estanislao del Campo, respeto mucho a Alberdi pero no lo considero un escritor en sentido estricto, y no me dejan indiferente ni Eduardo Gutiérrez ni Cambaceres; los mitos que recogió el primero son más potentes que su prosa, y del segundo, podemos decir que, gracias al naturalismo, que en él deriva hacia el tremendismo (una tendencia nacional), infringió algunos tabúes que parecían inamovibles hasta entonces. En cuanto a la crítica literaria, social, política, ideológica, los *Viajes* de Sarmiento son insuperables: todos sus juicios siguen siendo válidos hasta el día de hoy.

Otros escritores del siglo xx que descubrí o leí más profundamente en los años sesenta son Martínez Estrada, Bioy Casares, Antonio di Benedetto, y, a causa de la publicación por parte de Eudeba del *Museo de la novela de la Eterna*, Macedonio Fernández. La *Serie del medio siglo* de la editorial universitaria, me reveló también muchos textos apasionantes del siglo anterior, como *La guerra al malón*, del comandante Prado, el libro de Guinard, *Tres años de cautividad entre los patagones*, o el pasaje de las *Memorias* del general Paz que narra su prisión en la Aduana de Santa Fe, o una antología de textos del siglo xix, *Memorias de la patria nueva*, donde figura una sorprendente carta de San Martín al general Miller, poco antes de cruzar los Andes. La serie despertó en mí el gusto por los documentos de ese tipo, lo cual

me llevó a la admirable colección *El pasado argentino* de Gregorio Weimberg, de la que leí muchos volúmenes. A principios de los años setenta hice comprar la serie entera en dos ejemplares para la Universidad de Rennes, lo cual me produjo, en las noches del invierno bretón, lluvioso y gris, muchos momentos agradables. Buena parte de esos autores son extranjeros, particularmente ingleses o franceses, pero para mí, como Hudson y sus maravillosas observaciones de naturalista, aunque sus escritos estén cautivos en otros idiomas, son auténticos clásicos argentinos. Uno de mis preferidos es el francés Alfred Ebelot, de Toulouse (como el hombre de Tacuarembó), que Alsina hizo venir para urbanizar el desierto, y que terminó siendo el constructor de la famosa «zanja de Alsina», una fosa de quinientos kilómetros destinada a retardar la fuga de los indios después de los malones, y que Ebelot describe en términos kafkianos en sus excelentes artículos para la *Revue de deux mondes*.

Tal vez podría decir algo sobre los autores que no me gustan, aunque no sé si vale la pena. A algunos tuve que leerlos por razones profesionales, lo cual a primera vista puede resultar poco interesante. En general es así, pero a veces, estudiar en detalle a un autor que nos parece malo puede ayudar a comprender mejor, por contraste, los valores estéticos que uno mismo profesa, sin contar el placer que otorga la ocasión de razonar y de sacar a la luz del día las ineptias de nuestros adversarios literarios. ¿Un nombre? Manuel Gálvez. El realismo barato de sus novelas sería perdonable si no hubiese escrito sus pretensiosas y malignas memorias.

En una lista, dice Borges en alguna parte, lo primero que se nota son las omisiones. Esta rememoración de *mis* escritores argentinos, si coincide bastante con la opinión general, tiene un mérito cierto: el de ser sincera. Pero debo explicar la razón de este uso abusivo, en un artículo sobre literatura argentina, de la primera persona del singular. Es la siguiente: para mí, la lectura tanto como la escritura se inscriben principalmente en la esfera privada. Si buena parte de nuestras lecturas son obligatorias, las que nos transforman, nos conmueven o simplemente nos gustan, coinciden de pronto con una zona irreductible de nosotros mismos cuya existencia tal vez ignorábamos y que la lectura nos revela. Cuando se trata de literatura —y en tanto que escritor no puedo concebir las cosas de otra manera— siempre escribimos y leemos en primera persona. Lo que acabo de escribir no es un texto crítico sino una breve incursión autobiográfica que intenta expresar una vez más lo que no ignora ningún lector, a saber, que los libros y la vida forman la misma savia que hace florecer una y otra vez, contra toda intemperie, invenciblemente, el árbol de lo imaginario.

ALGUNS ANOS VIVI EM ITABIRA

No quiero darle al lector la impresión de estar pretendiendo exportar bananas al Brasil, pero me pareció que hablar de la presencia de la cultura brasileña en la Argentina en los años cincuenta y sesenta podía ser una puerta adecuada para entrar en materia. Y en esa presencia, la figura de Carlos Drummond de Andrade ocupa sin ninguna duda, en esos años por lo menos, el lugar central. Sus vínculos privados con la Argentina tal vez contribuyeron un poco, ya que su hija, casada con un argentino, vivía en Buenos Aires, lo que le permitía viajar a menudo, dándole a muchos poetas jóvenes, sobre todo los que gravitaban en torno a la legendaria revista *Poesía Buenos Aires*, la ocasión de tratarlo personalmente.

Durante la primera mitad del siglo xx, cuando la obra de ciertos poetas como Juan L. Ortiz y aun de Jorge Luis Borges no era todavía lo bastante conocida, la poesía argentina, a pesar de sus logros innegables, tardaba en liberarse de ciertos hábitos académicos, y no existía en ella nada equivalente a la obra de los grandes poetas de vanguardia latinoamericanos como César Vallejo, Vicente Huidobro o Pablo Neruda. Hacia los años cuarenta, en medio de cierto conformismo neoclásico que proliferaba entonces, comenzaron a aparecer como reacción las primeras revistas de vanguardia que anticiparon la fundación de *Poesía Buenos Aires* y las generaciones del cincuenta y del sesenta, las cuales a su vez produjeron una verdadera renovación del debate intelectual y literario, cultural y político, en franca disidencia con las pautas de la cultura oficial. En ese contexto, la cultura brasileña en general y la obra de Carlos Drummond de Andrade en particular, tuvieron un papel determinante.

Lo que hizo tan atrayente su poesía y le permitió contribuir a la formación de un nuevo lenguaje poético en el Río de la Plata, es, me parece, ese equilibrio entre espontaneidad y reflexión, entre ironía y desengaño, entre lirismo y rebeldía que la caracteriza. A diferencia de la poesía de otros grandes poetas latinoamericanos, como Vallejo o Neruda, que es en cierto modo conclusiva de un estilo y de una época y cuya exacerbación estilística delata inmediatamente a sus epígonos, la apertura *realista* del modernismo brasileño tuvo algo que ver en la aparición de la poesía conversacional argentina, de la antipoesía de Nicanor Parra y, a través de una serie de eslabones intermediarios, en la formación de un lenguaje directo y coloquial propio de la poesía en lengua española de la segunda mitad del siglo xx. Desde luego que su influencia no fue la única, pero ya a partir de los años treinta anticipó sin la menor duda esa saludable tendencia.

Dicen que Matisse (creo) declaró alguna vez: «Si Cezanne tiene razón, yo tengo razón». Cualquiera de los jóvenes poetas de la generación del 50 o del 60 en el Río de la Plata, eliminando, con la vehemencia propia de la juventud, la prudencia

condicional de la fórmula, no hubiese vacilado en afirmar: «Tengo razón porque Drummond, Michaux, Char, Cummings tienen razón». Entre esos jóvenes, el *Poema de sete faces*, *Sentimento do mundo*, *Confidencia do Itabirano*, *Elegia 1938*, *Mundo grande*, eran verdaderas contraseñas, signos de reconocimiento cuya ignorancia constituía una prueba irrefutable de inautenticidad. Para mí, en esos años, la presencia de Drummond fue irremplazable, y aún hoy muchos de sus versos se presentan casi cada día, con la misma frescura y emoción de la primera lectura, a mi memoria, por ejemplo: «*êsse amanecer / mas noite que a noite*» o el maravilloso soneto *Carta* del libro *Lição de Coisas*, que unos amigos que fueron de viaje a Río en 1962 me trajeron de regalo justo cuando acababa de aparecer, lo cual da una idea de la familiaridad de los jóvenes poetas argentinos con la poesía de Drummond en aquellos años.

Otras presencias familiares, alrededor de 1960, de la cultura brasileña, entre las nuevas generaciones de intelectuales y de artistas rioplatenses (o, en todo caso, entre los que yo frecuentaba): en Santa Fe (adonde en 1958 Drummond había colaborado en una memorable reunión de arte contemporáneo organizada por la Universidad) circulaban, cuando todavía no existían en lengua española, la primera edición de *Grande Sertão: Veredas*, y algunas versiones mecanografiadas de poemas de João Cabral de Melo Neto y de documentos novedosísimos sobre la poesía concreta; con difusión más amplia, un par de antologías de poesía brasileña, que databan de mediados de los años cincuenta e incluían poemas de Manuel Bandeira, Mario de Andrade, Murilo Mendes, Cecilia Meireles, etcétera. Y ya en los años sesenta, a través del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, los primeros films del Cinema Novo, entre los cuales habría que destacar el admirable *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, que a mi parecer es la obra maestra del cine latinoamericano.

Algunos viejos historiadores nacionalistas solían llamar por costumbre al Brasil «nuestro enemigo tradicional», como remanente de viejas y ya rancias querellas políticas, territoriales, militares o coloniales. A la gente de mi generación lo ridículo de esa fórmula ni siquiera nos indigna: nos hace reír, porque ya se ha hecho evidente que a pesar de nuestras diferencias lingüísticas, sociales y aun étnicas, nuestras respectivas aspiraciones artísticas, intelectuales y culturales, son complementarias hasta en sus más irreconciliables contradicciones.

TODAS LAS COSAS DECÍAN ALGO

El 2 de septiembre de 1978 murió en Paraná, capital de su provincia natal, Entre Ríos, donde vivió prácticamente toda su vida, a los ochenta y dos años, Juan L. Ortiz, el más grande poeta argentino del siglo xx. La edición de sus Obras Completas por Sergio Delgado en 1996, para el Departamento de Publicaciones de la Universidad del Litoral, puso de manifiesto esa indiscutible supremacía que resulta todavía más meritoria cuando no se ignora que en la poesía argentina del siglo que acaba de pasar abundan los nombres prestigiosos, los movimientos más diversos, las revistas de vida relativamente larga, las ediciones cuidadas, el gusto por la traducción, las poéticas y los individuos originales, los textos perdurables. A veinticinco años de su muerte, la grandeza de la vida y la obra de Juan L. Ortiz cobra por fin su deslumbrante evidencia. Las mil ciento veintiuna páginas de sus Obras Completas constituyen un monumento lírico-narrativo que, como toda obra literaria de primera magnitud, tiende a ser *un idioma dentro del idioma, un estado dentro del estado, un cosmos dentro del cosmos*.

El más grande poeta argentino del siglo xx: si comparamos la obra de Ortiz a la de otros poetas a los que se les ha acordado ese rango o que podrían aspirar a él, como Lugones o Borges, salta a la vista la pertinencia de esa atribución a la poesía de Juan L.; la escritura de Borges se realiza más plenamente en su prosa, y en el último período de su obra poética propiamente dicha se produce una verdadera regresión hacia las formas tradicionales, que él solía atribuir a su ceguera, pretendiendo que la utilización del endecasílabo y de la rima le permitía memorizar mejor los versos que iba construyendo mentalmente. Es obvio que se trata de un mito, tributario del de la ceguera de Homero, destinado a subrayar la contribución de esa ceguera al ejercicio mnemotécnico que exigía la retención de los hexámetros. En el caso de Lugones, después de la tentativa renovadora de *Las montañas del oro* (1897), su poética, en la que naturalmente encontramos muchos magníficos hallazgos, cristaliza sin embargo en el prólogo de *Lunario sentimental*, en 1909, donde reivindica el verso libre, pero sometiéndolo al molde del ritmo y de la rima. A partir de entonces, los versos de Lugones, libres o regulares, excelentes o execrables, quedarán encadenados a esa práctica obligatoria de la rima. Aunque difiere en casi todo de ella, la poesía de Juan L. Ortiz podría ser comparada en un solo punto, pero muy importante, con la de Oliverio Girondo: en ambos casos la evolución poética, desembarazándose de toda retórica impuesta del exterior, va modificando el lenguaje y la forma desde dentro, y si bien esa práctica conduce a resultados muy distintos, coinciden en el hecho de encontrarse al final de su evolución en las antípodas de toda expresión poética conocida. En ese sentido, Girondo y Ortiz son los herederos de los grandes poetas franceses del siglo xix, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont, y constituyen lo que podríamos llamar la vanguardia *discreta* de la poesía argentina, cuya aparente

ausencia, comparada al brillo renovador de Huidobro, Neruda o Vallejo, tanto lamentó nuestra crítica durante décadas.

Como la del universo, la materia de la poesía ortiziana está en continua expansión, y podemos decir que, un cuarto de siglo después de la muerte del poeta, a causa de la estructura singular de sus poemas, esa expansión prosigue su trayectoria por el espacio espejeante del sentido: así, el más extenso de sus poemas, *El Gualguay*, que tiene dos mil seiscientos treinta y nueve versos, se presenta como un fragmento y se interrumpe con la aclaración puesta entre paréntesis: «(continúa)». Y la transfiguración poética del mundo no aparece a la manera de un inventario, aunque sea caótico, como en el caso de Huidobro o de Neruda, de Vallejo o de Girondo, sino a través de ondas sucesivas de evocación, a la vez precisa y sugerente. En el borrador de una carta escrita a un destinatario desconocido, Ortiz explica: «sueño para lo mío con una “poesía” de pura presencia, de resplandor casi, sin “forma”, o con la muy fluida y aérea de los estados interiores —armonía o visión...». La coherencia de ese proyecto fue sostenida por más de medio siglo de trabajo incesante, y no es exagerado afirmar que en cada uno de sus libros, en cada uno de sus poemas y en cada uno de sus versos, el proyecto fue puesto en práctica de manera cada vez más lúcida, más certera y más radical. El hombrecito dulce y en apariencia desvalido que recomendaba la piedad para el conjunto de lo existente, únicamente a sí mismo no se la aplicaba, porque su trabajo sobre la forma poética fue un desvelo constante que lo atormentó durante toda su larga vida.

A partir de los años veinte, cuando empezó a escribir los poemas que en 1933 integrarían su primer libro, *El agua y la noche* (publicado con la ayuda de Carlos Mastronardi, César Tiempo y otros poetas amigos), esa forma tuvo en cuenta no únicamente las posibilidades sonoras y visuales del lenguaje, el aporte fecundo de los signos de puntuación a la música verbal, la relación plástica entre la hoja blanca y la tipografía, en la línea de Mallarmé, de Apollinaire y de Reverdy, sino también de cada uno de los elementos del poema, verso, estrofa, extensión, ritmo, contrastes entre el habla y la lengua literaria, y, de vez en cuando, y no únicamente al principio, algunos juegos con ciertos metros regulares y rimas discretísimas. Aunque podría entresacarse de su obra una buena cantidad de poemas cortos que bastarían para situarlo entre los mejores poetas de América latina, en lo relativo a la extensión tanto del verso, como de la estrofa y del poema, toda su práctica formal, su visión del mundo y de la poesía, lo llevan con el correr del tiempo a practicar el poema extenso, particularmente en los años cincuenta. En 1953 escribe *Gualguay*, obra maestra de la literatura argentina, poema lírico-narrativo de quinientos ochenta y seis versos escrito para conmemorar los ciento setenta años de la fundación de la ciudad; en 1956 publica *El alma y las colinas*, que incluye *Las colinas*, poema de novecientos noventa y dos versos, y en 1959 comienza su poema más largo, «El» *Gualguay* (el artículo designa en este caso el río y no la ciudad), del que podemos decir que se trata de un poema *programáticamente* inconcluso, para sugerir a través de ese inacabamiento la

inagotabilidad del mundo y la infinitud intrínseca de todo texto poético.

«Todas las cosas decían algo, querían decir algo», declara el verso 83 de *Gualeguay*, y ese verso podría cifrar la obra entera de Ortiz. Instalado en el cenit de su evolución artística, el texto conmemorativo es a la vez autobiografía e historia, fluencia lírica entrelazada con una vivaz épica doméstica, en la que la insistente construcción anafórica, habitualmente destinada a exaltar cohortes marciales, despliega en *Gualeguay*, con gozosa musicalidad, el teatro íntimo de la memoria, evocando los personajes, los lugares y las cosas, llevadas y traídas por el río del tiempo que parece modelar el ritmo de los versos en una sabia deriva a la vez cívica y familiar, erudita y empírica, realista y metafísica, mística y política. No es por casualidad si Carlos Mastronardi se acuerda de Dante al comentar el poema, dictaminando también con temprana lucidez: «La libertad y la modestia parecen las líneas vertebrales de este óptimo trabajo. Pero creo que necesito ser más explícito: digo “libertad” porque creo que dejás fluir, de modo desasido y espontáneo, tu mundo íntimo, tus recuerdos más firmes, tu dadivosa subjetividad. Y hablo de “modestia”, porque las personas y los hechos que finamente convocas vienen a ser, ya reunidos, como un secreto carnet del alma».

Este magnífico poema es la puerta grande que permite acceder al universo orticiano, que está incluido en el otro, pero al que a su vez, por una transposición sutil en la que se vislumbran ciertos vestigios manieristas, repertoriándolo con minucia y lucidez, lo engloba y lo trasciende. Lejos del barullo pretendidamente iconoclasta, la poesía de Juan L. Ortiz, hundiéndose «hasta los tejidos más secretos del silencio» (versos 183-4), va más allá de la mera gesticulación mundana destinada a derribar, para poner otros en su lugar, viejos ídolos retóricos: como toda gran poesía destruye la apariencia, la pulveriza, y echando en la molienda de la lengua, después de esa demolición necesaria, los restos del mundo, no únicamente lo reconstruye, sino que también, otorgándole una nueva evidencia, lo redime y lo regenera.

EL SOÑADOR DISCRETO

Quiero confesar antes que nada mis reticencias por estar presentando, ante tantos onettianos eminentes, algunos de los cuales han dedicado numerosos años a estudiar la obra del gran escritor uruguayo, mis reflexiones de aficionado a la crítica literaria, que en mi caso ha sido siempre un ejercicio intuitivo de esclarecimiento personal, privado de los recursos de metodología y de erudición que fundan la legitimidad y el valor de la crítica académica. Aunque mi admiración por la obra de Onetti fue temprana (puedo fecharla con facilidad como anterior a 1956, porque de ese año data mi primer viaje a Buenos Aires, y recuerdo haber tenido en un banquete literario una conversación sobre Onetti con Borges, que el viejo poeta amigo que me había llevado me presentó para sacarme de encima y poder programar en la otra punta de la mesa un planificado adulterio), aunque todavía recuerdo con emoción la tapa amarilla de *Los adioses* que compré una tarde de 1955 en una librería de Santa Fe, y aunque he leído y releído buena parte de los libros de Onetti, debo advertir en cambio que, fuera de algunos prólogos, tengo un completo desconocimiento de los textos críticos que existen sobre su obra, y que es ese desconocimiento lo que genera mi aprensión: no quisiera hacerles perder el tiempo comunicándoles en detalle mis supuestos descubrimientos que a esta altura tal vez ya estén perfectamente repertoriados.

Supongo que los críticos de Onetti ya han admitido como indiscutible el hecho de que, a partir de 1950, con la aparición de *La vida breve*, una verdadera ruptura se produce en su narrativa, a causa de la intercalación, en el decurso de la novela, por parte de uno de los personajes, de lo que podríamos llamar un espacio imaginario a la segunda potencia, que, de mera invención pragmática del personaje (no olvidemos que se ha puesto a imaginar un lugar y una historia porque le han encargado un guión de cine discretamente comercial) se transforma poco a poco no solamente en el ambiguo espejo imaginario de lo que transcurre en la representación realista de la novela, sino también en una nueva dimensión narrativa que termina, por decir así, devorando a su propio referente, y que constituirá el punto de partida de muchos importantes textos ulteriores. Me refiero a Santa María, que por ahora nombro así nomás, prescindiendo de atributos o de descripciones, porque justamente su geografía, su demografía, su configuración urbana y, sobre todo, su esencia de creación imaginaria son más que problemáticas, de modo que constituyen un aspecto importante de mi intervención.

Probablemente en un primer momento Onetti concibió Santa María para uso exclusivo de *La vida breve*, con el fin de activar la dispersión de Brausen, su gradual despersonalización a través de sus variadas vidas imaginarias. La prueba sería que, antes de retomar su nuevo territorio, Onetti publicó en 1954 otra de sus obras maestras, *Los adioses*, que algunos incluso consideran como su mejor libro, probablemente porque, a pesar de sus audacias formales, de la sutileza en la

aplicación de las leyes del punto de vista narrativo y de su magnífico dominio verbal, no presenta en definitiva las zonas oscuras y contradictorias ni las dificultades interpretativas de sus otras novelas. La introducción de ese espacio imaginario a la segunda potencia que es Santa María, fue ganando poco a poco la totalidad de la narrativa onettiana, y en ese sentido puede decirse que esa totalidad reproduce el esquema de *La vida breve*: el espacio imaginario a la segunda potencia termina devorando al plano realista, que podríamos llamar plano representativo simple, que le dio origen. Esta circunstancia singular desplaza el centro de interés de lo que estamos habituados a considerar como «la obra de Onetti» obligándonos a pensarla en una tradición un poco diferente de aquella en la que parecía ya definitivamente instalada.

Los lectores de mi generación estamos acostumbrados a hacer de los relatos de Onetti una interpretación considerada como existencialista. La filiación corriente Arlt/Onetti o la otra vertiente Faulkner/Onetti si bien provienen de análisis distintos y suponen a primera vista dos tradiciones irreconciliables, tienen sin embargo un punto de convergencia en la literatura existencialista, ya que no debemos olvidar que a Roberto Arlt la crítica rioplatense le adjudicó a partir de los años cincuenta el título de «precursor del existencialismo» y que, a William Faulkner, lo mismo Sartre que Albert Camus, en tanto que narradores oficiales del existencialismo francés, le acordaron copiosamente el mismo papel de precursor. Es obvio que esa atribución no es ni degradante ni errónea: cuando Onetti estaba en plena formación literaria, Arlt, Faulkner y el existencialismo francés constituían el presente renovador de la literatura de ficción por la que Onetti se interesaba. Su temática es en buena parte de filiación existencialista, y podemos decir que sus primeros libros, que no he releído desde hace muchos años (estoy pensando en *Tierra de nadie* y *Para esta noche*), pueden ser considerados como claramente ubicados en esa tradición. Ciertos tópicos existencialistas como la angustia, la soledad, la imposibilidad de comunicación, ciertas apuestas desesperadas de sus héroes, su predilección por las situaciones límite, su obsesión del fracaso, etcétera, constituyen sin ninguna duda un muestrario suficiente de la temática existencialista que aparece en toda la obra, pero que a partir de *La vida breve* justamente, se integra en un sistema más amplio que incorpora su propia temática, sintetizada en la invención de ese espacio imaginario a la segunda potencia que es Santa María, y que se designa por primera vez de la siguiente manera en la página 20 de la primera edición de *La vida breve*: «El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza».

Esta primera mención de Santa María ya plantea un problema a causa de su doble carácter de lugar empírico para Juan María Brausen y al mismo tiempo de creación imaginaria que irá construyéndose poco a poco a lo largo de *La vida breve* en un primer momento y, con el correr de los años, a lo largo de casi toda la producción narrativa de Onetti. Sin querer hilar demasiado fino quiero hacer notar que Santa

María de la que, dicho sea de paso, recién catorce años más tarde, en *Juntacadáveres*, se nos informa que ha sido «decretada ciudad» (aunque es obvio que la cronología de la composición y de la publicación tiene una linealidad que no se reproduce en la serie de acontecimientos que narran los diferentes textos), ya aparece como una invención a la segunda potencia, porque podemos afirmar que, si bien Brausen ha estado un día en ella, es imposible encontrarla en ningún mapa (aunque en la página 347 de *La vida breve* Brausen-Arce traza un círculo en el mapa alrededor de Santa María, y en la página 322, dibuja el plano de la ciudad con algunos de sus elementos principales) de modo que, en tanto que creación puramente imaginaria de Onetti, es ya un lugar que existe en la ficción, y, refiriéndonos a su materialización gradual por parte de Brausen, podríamos hablar de una segunda fundación, fenómeno al cual, dicho sea de paso, la agitada urbanización del Río de la Plata a lo largo de la historia nos tenía habituados. Las contradicciones acerca de la verdadera naturaleza del lugar llamado Santa María podrían inducirnos a pensar que Onetti se olvidaba o se desinteresaba de las necesarias precisiones que le permitirían a sus lectores representárselo con exactitud, pero resulta evidente que todo aquello que atañe a la esencia de la ficción constituía un objeto de reflexión de primera importancia para Onetti, puesto que ése es el tema central de *La vida breve* y de muchos otros de sus relatos, como *Para una tumba sin nombre*, *El astillero*, donde todos los personajes viven conscientemente aferrados a un lugar fantasma que acabará por destruirlos, o incluso *Los adioses*, donde el punto de vista espacialmente alejado de lo que se considera el centro de la acción, y donde las conjeturas de dos o tres personajes que sólo conocen fragmentariamente los detalles de la trama, dan como resultado un relato en el que buena parte de los hechos que se nos cuentan, y sobre todo de las interpretaciones que quien nos los cuenta hace de ellos, son puramente imaginarios. Es esa aguda percepción de los problemas de representación en los relatos ficticios lo que distingue fuertemente la obra onettiana de la narrativa existencialista. Las variaciones formales de sus relatos, la conciencia de que cada uno de ellos debe ser un objeto autónomo tributario y al mismo tiempo independiente de los otros, todo eso Onetti lo aprendió, entre otros, en la obra de Faulkner, además de una concepción diferente de la prosa narrativa de la que se venía empleando en el Río de la Plata, en lo cual se aparta de Roberto Arlt, pero su deuda con Faulkner acaba ahí, puesto que la tentativa faulkneriana consiste en renovar la forma del relato para poder representar de manera más fiel una realidad que si bien no es ni lineal ni enteramente legible, no por eso deja de ser anterior y exterior al relato, en tanto que para Onetti son los problemas específicos de la representación, prescindiendo por completo del referente, o poniéndolo en un lugar secundario en el interior de su sistema narrativo, lo que constituye el objeto principal de sus búsquedas. Como diría Larsen en *El astillero*, con una de sus tantas distinciones voluntaristas y brutales: «Una cosa es la enfermedad y otra la peste».

En *La vida breve*, decía más arriba, es el tema central. Recordemos el decisivo

capítulo segundo de la novela. Julio Stein le ha encargado a Brausen un guión de cine, con el que Brausen, sin muchas esperanzas, cuenta solucionar sus problemas económicos. Stein define el guión de la manera siguiente: «Un argumento, vamos, algo que se pueda usar, que interese a los idiotas y a los inteligentes, pero no a los demasiado inteligentes». (Dicho sea de paso, por cínica que parezca, esa frase encierra una curiosa definición de lo que es el cine, y no únicamente el cine comercial, y despierta mi curiosidad acerca de lo que Juan Carlos Onetti pensaba sobre el asunto). A pesar de que sabe que sólo se trata de un trabajo mercenario, y que será abandonado sin terminar, casi podríamos decir sin haber sido empezado, Brausen transfiere en él su necesidad de evadirse de la especie de trampa existencial en la que, como casi todos los personajes de Onetti, descubre un día que ha caído. Uno de los más hermosos hallazgos de la novela es la gradual instalación que va haciendo, a partir de un vago recuerdo, pero que dejó en él una impresión de belleza y de paz, de los elementos aislados que, como por la artesanía soberana de un demiurgo, van componiendo el lugar, el río, la plaza, la Colonia que también es un pueblo, tal como se lo describe en *Juntacadáveres*, cuando Díaz Grey va a visitar al farmacéutico Barthés, que lo ha mandado a llamar para discutir con él del precio político que debe pagar para conseguir la apertura del prostíbulo. Como acuden las imágenes a la memoria, a la conciencia, fugaces y fragmentarias, de un fondo de humo, de negrura o de niebla, así empiezan a aparecer para Brausen las primeras líneas del dibujo cambiante, del que sin embargo algunos rasgos serán ya definitivos, de ese espacio que hoy vive en la imaginación de todos nosotros y que conocemos con el nombre de Santa María: «Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco (...) Veo a una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico. El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza. El médico vive allí, y de golpe entra una mujer en el consultorio».

Esta primera evocación de Díaz Grey y de Santa María está hábilmente determinada por las circunstancias inmediatas que atraviesa Brausen. El párrafo termina mencionando la perspectiva de ganar una suma importante con el guión, que además será el primero de una serie. Y el núcleo originario de Santa María es rigurosamente empírico: el río, la balsa, los árboles de la plaza, Brausen los conoció la vez que estuvo, y si eligió un médico que vende morfina para ser el Adán de su mundo imaginario, es porque él mismo está manipulando una ampolla de morfina para inyectársela a su mujer que ha sido operada, del mismo modo que el segundo personaje, la mujer que viene al consultorio, le ha sido inspirada por su propia mujer a la que acaban de cortarle un pecho: «Como entraste tú y fuiste detrás de un biombo para quitarte la blusa y mostrar la cruz de oro que oscilaba colgando de la cadena, la mancha azul, el bulto en el pecho».

Este origen empírico, circunstancial de Santa María, encierra la primera paradoja del universo onettiano. Como muchos otros personajes de Onetti, Brausen queda atrapado en las redes del mundo ilusorio que acaba de inventar, arrastrando la estructura misma de la novela hacia una bifurcación inesperada; más aún, obligando a la novela entera, con sus diversos planos simultáneos, a resolverse en ese espacio imaginario a la segunda potencia que es Santa María. Desde el principio mismo de *La vida breve* Brausen se identifica con su creación, y el final de este segundo capítulo narra esta peripecia: «Ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que atraca en la siesta. Ahí está el médico con la frente apoyada en una ventana; flaco, el pelo rubio escaso, las curvas de la boca trabajadas por el tiempo y el hastío; mira un mediodía que nunca podrá tener fecha, sin sospechar que un momento cualquiera yo pondré contra la borda de la balsa a una mujer que lleva ya, inquieta entre su piel y la tela del vestido, una cadenilla que sostiene un medallón de oro, un tipo de alhaja que ya nadie fabrica ni compra».

La larga frase que antecede contiene un par de subordinadas que establecen, de manera inequívoca, la paradoja que señalaba más arriba: a pesar de su origen empírico, Brausen se concibe a sí mismo como el creador absoluto del espacio imaginario de Santa María: «mira un mediodía que nunca podrá tener fecha» y... «en un momento cualquiera yo pondré contra la borda de la balsa a una mujer...». El papel de fundador y de demiurgo que Brausen se atribuye lo encontraremos ratificado en textos posteriores como *Para una tumba sin nombre* o *La muerte y la niña*, donde se nos dice que en la plaza de Santa María hay una estatua ecuestre de Brausen, su fundador, y, como si eso fuese poco, algunos personajes, irónicamente es cierto, pero no siempre, reconocen en él a su creador e incluso lo invocan como a un dios o a un héroe fundador, porque la frase que lo nombra —«Padre nuestro que estás en el bronce» (me viene la tentación irresistible de corregir, *en el Brausen*)— es en realidad el comienzo célebre de un discurso que el orador modernista Belisario Roldán, hizo un día en un acto de homenaje al general San Martín. A esos personajes también puede ocurrírseles decir: «Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María, con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre. Está obligado, por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar, a irme matando célula a célula, síntoma a síntoma». Los propios seres que ha creado —es decir los habitantes de Santa María, los que entran y salen del espacio imaginario— insertan a Brausen en todas las grandes tradiciones de demiurgos y de inventores de mundo, y si bien los inventó ya completos, mientras siga desenvolviéndose, por decir así, el hilo de la ficción, estará obligado a terminar matándolos o labrándoles un destino cualquiera, como usualmente lo hacen los dioses con sus criaturas. Esa alusión de los personajes al hecho de haber sido creados ya enteros en el momento en que aparecen en la ficción —Díaz Grey nace en el momento en que Brausen lo instala, avejentado por la tristeza, ante la ventana de su consultorio—, nos permite preguntarnos, como a propósito de la Eva nacida de una costilla de Adán que agitó a tantos teólogos, si los

habitantes de Santa María tienen ombligo. Pero es evidente que semejante pregunta es superflua. A pesar del origen referencial de la ciudad, estamos ya en otro universo, en el que rigen leyes diferentes. Permítaseme citar una frase que escribí en otro trabajo sobre Onetti: «La autonomía del territorio cambia de signo: ya no es más el universo empírico maquillado de tal manera que el lector no puede no reconocer el modelo al que hace referencia, sino una peripecia inédita en el eterno conflicto que une y separa, anula y complementa, substituye y prolonga, revela y traiciona lo real y su representación».

No debemos olvidar que los diferentes planos en los que se desenvuelve *La vida breve* tienen a Juan María Brausen como elemento generador y unificador, y que el relato pasa de la primera a la tercera persona cuando se narran los sucesos —un poco vagos y ligeramente contradictorios— que transcurren en Santa María. El relato en tercera persona, como todos lo sabemos, corresponde al del narrador omnisciente al cual, desde un artículo contra François Mauriac que Sartre incluye en el primer volumen de *Situations*, se le atribuyen a causa de su omnisciencia y de su ubicuidad, un papel semejante al de Dios. Según Sartre, y aunque en la actualidad esta afirmación resulte altamente discutible, ya que las personas del relato son todas igualmente arbitrarias, un punto de vista limitado puede dar una versión más verídica de lo real. Utilizando la tercera persona, Mauriac se comporta como Dios, que está en todas partes, dentro y fuera de todos y de cada uno de los personajes. Y Sartre concluye con una reprobación que se ha hecho célebre: «Pero Dios no es un buen novelista y el señor Mauriac tampoco».

No podemos decir lo mismo del demiurgo Brausen. Si el mundo que ha creado es evocado en tercera persona, es porque representa un más allá ideal al que su necesidad de fuga lo impulsa a volver una y otra vez y en el que terminará refugiándose, como lo sugiere el ambiguo capítulo final de la novela; pero respecto de Santa María, su posición no es la de un narrador omnisciente, sino la de un explorador que, avanzando a través de un limbo neutro, sin sustancia ni color, va sembrándolo de cosas y de acontecimientos de los que únicamente conoce el aspecto que acceden a mostrar en el momento de su aparición. Santa María es un territorio inacabado por definición y, antes de introducir en él un nuevo elemento, Brausen no sabe cómo será ni cuál será su sentido. Si nos dedicamos a seguir atentamente la materialización de Santa María en *La vida breve* podremos comprobar que prácticamente todo lo que ocurre en esa ciudad evoca más o menos precisamente, o quizás debiéramos decir más o menos vagamente, alguna referencia empírica de la vida de Brausen, de modo que, como es con los elementos de su propia vida que Brausen va construyendo su territorio imaginario, y a pesar de que utiliza la tercera persona, no podemos aplicarle la exclamación reprobatoria de Sartre. Quiero repetir una vez más lo que ya he dicho tantas otras: Santa María es inseparable de Brausen, como lo enuncia claramente el capítulo segundo de *La vida breve*, y es posible observar, en el territorio ideal, reflejos del universo empírico de su creador; en *La*

vida breve la tarea es relativamente fácil. El problema se presenta con el resto de la obra de Onetti que transcurre en Santa María. El demiurgo que para nuestro asombro va sacando, igual que un prestidigitador conejos blancos de un sombrero vacío, fragmento tras fragmento de un universo inédito y flamante, se ha, aparentemente, retirado; el soñador se ha vuelto discreto. Pero para nosotros, lectores de Onetti, la interrogación sigue abierta: quién es el narrador, quién ordena el ser y el acontecer en el espacio imaginario de Santa María, si, aunque Brausen ha desaparecido, ya sabemos que fue él, en tanto que personaje de Onetti, el creador de ese universo a la segunda potencia, que nadie más que él y algunos de sus personajes saben que ese mundo existe y quién lo creó.

No solamente Santa María es la prolongación indefinida de ese sueño de Brausen, sino que incluso podemos rastrear las modulaciones identificatorias que Brausen elabora a través de los personajes que pone en escena. Resulta claro que Díaz Grey es una proyección idealizada de sí mismo, y ya vimos cómo los primeros rasgos del personaje están tomados del más estrecho círculo empírico de Brausen. Pero hay otra identificación mucho más singular y también más tortuosa, que podríamos llamar transitiva y que, con su habitual malicia verbal, Onetti permite entrever a través de una doble asonancia. En su primer desdoblamiento, Brausen se elige un apellido, Arce, que, aunque aparentemente tiene un origen distinto al verdadero, mantiene la asonancia de las vocales (empleo esta expresión redundante, ya que la asonancia es siempre relativa a las vocales, para explicar mejor mi idea), y cuando hablo de identificación transitiva, quiero significar que es a través de esa segunda personalidad, la de Arce, que Brausen se proyecta en uno de los personajes más relevantes del ciclo onettiano: Larsen. Basta echar una ojeada a los apellidos —tal vez esto muchos críticos lo saben y ya lo han propalado a los cuatros vientos desde 1961, y yo soy el único que persevera en la ignorancia— para comprobar que, si hacemos abstracción de la L inicial (que tal vez, y por qué no, se acuerda también de la calle asfaltada en forma de L de la Colonia Suiza) el nombre de Larsen se compone de una sílaba sacada de Arce y otra de Brausen. Cuando los dioses se retiran, suelen dejar, ya lo sabemos, para que no los olvidemos, sus rastros en lo creado.

Onetti era totalmente consciente del problema, pero ser consciente del problema implicaba, en el tiempo que le tocó vivir y escribir, sobre todo en la década del cincuenta, estar en posesión de una teoría narrativa sumamente elaborada y original, que, en el momento de la aparición de *La vida breve*, él fue el único capaz de aplicar. En otro artículo sobre Onetti menciono el hecho de que esa problemática que involucra realidad, representación y ficción, también Macedonio Fernández se la planteaba, sobre todo en el *Museo de la novela de la Eterna*, pero la publicación póstuma, en 1963 si no me equivoco, de esa obra singular, hace de Onetti, a finales de los años cuarenta, un explorador solitario. Es cierto que Borges había pensado ciertos problemas inherentes a la ficción, pero lo había hecho de manera casi exclusivamente conceptual o, en sus ficciones, atribuyéndole las complicaciones formales que se

desprenden de esa problemática a algunos de sus autores imaginarios, como el héroe de *El milagro secreto* o el interesantísimo vanguardista Herbert Quain. Los aires de compadrito que solían atribuirle a Onetti los que lo conocieron debían disimular sin duda una forma de modestia, y su rechazo de toda postura teórica una posición ética por no querer forzar la interpretación del lector hacia un sentido del texto si para la evidencia de ese sentido al lector no le bastaba la lectura atenta. No quería parecerse a Carlos Argentino Daneri, de cuyos poemas según Borges, a causa de sus interminables explicaciones, «todas las virtudes eran posteriores». Sin embargo, la reflexión sobre el asunto lo acompañó durante toda la vida, y fue dejando sus huellas en los relatos que escribía. Esa conciencia se vuelve totalmente explícita en *Dejemos hablar al viento*, libro del que, debo confesarlo, sólo conozco fragmentos, pero tan significativos que, sea cual fuere el valor literario intrínseco de esa novela, su valor documental para entender la idea que Onetti se hacía de sus propias ficciones es determinante. En la página 141, los personajes se refieren continuamente a Brausen como responsable de sus destinos, y en cierto momento Larsen le tiende un papel al comisario Medina y le pide que lo lea. El texto es desde luego un fragmento del segundo capítulo de *La vida breve*, una especie de montaje en el cual Onetti ha dejado únicamente las frases significativas que evocan la invención de la ciudad: «Además del médico, Díaz Grey, y de la mujer, tenía ya la ciudad donde ambos vivían. Tenía ahora la ciudad de provincia sobre cuya plaza principal estaban las dos ventanas del consultorio de Díaz Grey. Estuve sonriendo, asombrado y agradecido porque fuera tan fácil distinguir una nueva Santa María en la noche de primavera. La ciudad con su declive y su río, el hotel flamante y, en las calles, los hombres de cara tostada que cambian, sin espontaneidad, bromas y sonrisas». Unas líneas más abajo, Larsen evoca a su creador como un dios ocioso: «Brausen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas las historias. Está claro».

Gracias a las huellas que fue dejando en sus textos, hoy sabemos qué cosa fue la ficción para Onetti: un problema. A causa de su deliberado silencio teórico —que había observado sin duda en Faulkner, pero quizás también en Kafka, en Joyce, en muchos otros— también él, como Juan María Brausen, era un soñador discreto. Pero el problema que vislumbró en la ficción, quedó inscripto en sus relatos y es la razón de ser de la mayor parte de ellos. Todos admiramos ese texto magnífico que es *La cara de la desgracia*, pero él tuvo que escribirlo dos veces antes de quedar satisfecho del resultado. No por una cuestión de estilo, de virtuosidad, de habilidad o de extensión, sino de punto de vista. Él sabía perfectamente que la persona del relato cambia radicalmente la percepción de los acontecimientos, el tono y el sentido, pero no por una cuestión académica de preceptiva literaria, sino por su conciencia aguda de los problemas de la ficción. Es la manera lo que cuenta, y quisiera que esta frase sea tomada en todos sus sentidos posibles. Ya vimos cómo alternan la primera y la tercera persona en *La vida breve*, y lo mismo ocurre en *Juntacadáveres*. Pero encontramos a cada paso estos cambios de puntos de vista, gramaticales o no.

Cualquiera que hayan sido los resultados obtenidos, Onetti no intentaba nunca un relato sin plantearse el problema de su resolución formal, y esa actitud es particularmente clara en el caso específico del ciclo de Santa María, ya que en ningún momento pierde de vista la plasticidad del espacio imaginario a la segunda potencia, fruto de la imaginación de un remoto personaje también imaginario, que trae invariablemente a la memoria los versos de Góngora: «El sueño, autor de representaciones / en su teatro sobre el viento armado / sombras suele vestir de bulto bello». (Dicho sea de paso, no estaría de más estudiar todo este aspecto de la obra de Onetti, que a mi juicio es el principal, en relación con la literatura española del Siglo de Oro, de la que tenemos por lo menos una cita textual con *El infierno tan temido*).

Esa plasticidad que puede resultar desconcertante a veces, y que es producto del carácter esencialmente inconcluso, fragmentario y provisorio del mundo de Brausen, se manifiesta a través de imprecisiones, contradicciones, incompatibilidades e imposibilidades lógico-materiales en el orden de la geografía, física y política, en el orden de la anécdota o de la trama, relativas a la acción, a la posición o a la biografía de los personajes, y, sobre todo, como ya lo hemos visto, en la ruptura de los códigos de representación, cuando los personajes de ficción evocan al personaje de ficción que, podemos suponerlo, está imaginándolos en el mismo momento que ellos lo evocan. Si se me permite voy a usar una mala palabra, para decir que no debemos olvidar que la literatura de Onetti es realista, pero la uso únicamente en términos de preceptiva pobre, para distinguirla de la literatura fantástica. A medida que Onetti iba escribiendo sus libros, sin salir prácticamente nunca de los protocolos del realismo, iba sin embargo tomándose cada vez más libertades con ellos. Es como si también él, igual que Brausen, hubiese querido ir modificando caprichosamente, por su sola voluntad soberana, los rasgos de su criatura.

Geográfica, histórica, y sobre todo topológicamente, Santa María posee características desconcertantes y misteriosas. Únicamente ciertos lugares son nítidos, claros, recurrentes. No me refiero a instituciones, comercios, etcétera, que siempre tienen el mismo nombre, sino a lugares físicos a los que exalta la vividez de lo empírico: son siempre los mismos, el río, la plaza, el consultorio. El río, la costa, la plaza tienen el aura de lo vivido, la placidez clara e inalterable de un espacio que, por haber tenido acceso a la experiencia en la dicha de un pasado ya irrecuperable, se ha vuelto mítico. Los otros lugares cambian en las diferentes historias. Y los detalles contradictorios hacen difícil la ubicación de la ciudad en un lugar preciso de la región. No olvidemos el complicado viaje que Brausen —bajo la personalidad de Arce— y Ernesto deben hacer para poder llegar hasta ella; es evidente que esa complicación está puesta para sugerir un traslado propiamente mágico del plano de la representación simple al de la representación a la segunda potencia. Como en las antiguas epopeyas o en los cuentos fantásticos y maravillosos, como los héroes míticos de tantos relatos iniciáticos, deben efectuar un itinerario laberíntico para poder acceder al sub o al supramundo de esencia diferente a la de la banal realidad

cotidiana. Y en ese mundo diferente del ordinario abundan las imprecisiones. En *Juntacadáveres*, que narra, es cierto, el primer avatar santamariano de Larsen, se nos dice que a Santa María la acaban de decretar ciudad, lo que motiva el comentario desdeñoso de Larsen: «Este poblacho que ahora llaman ciudad». Pero en *Jacob y el otro* es mencionada como un pequeño país latinoamericano. En algunos relatos la Colonia es una simple colonia, es decir, una serie de chacras dispersas en los campos alrededor de un pueblo o de una pequeña ciudad, pero en *Juntacadáveres* es descripta como un pueblo con dos calles asfaltadas en forma de L; a veces, por la geografía física, Santa María parece más uruguaya que argentina, pero en *El astillero*, se nos dice que Petrus está haciendo gestiones en la capital, que en otros relatos no tiene nombre, pero que aquí es Buenos Aires. Es imposible decidir: cuando creemos que puede tratarse de una pequeña ciudad argentina de la costa del Paraná, o del Río de la Plata, descubrimos de pronto que detrás de la ciudad hay un cerro y la conjetura se desmorona. Es una ciudad fluvial en un paisaje quizás más uruguayo que argentino, pero si tuviéramos que elegir un paisaje argentino, yo sugeriría la provincia de Entre Ríos, que es lindera con el Uruguay y comparte con él ciertas características geológicas. A mí me gusta imaginármela como Paraná, la capital de la provincia o, mejor todavía como Diamante, una ciudad más chica instalada en la altura de la barranca al borde del gran río.

Pero esa plasticidad, que a un lector desprevenido puede resultarle desconcertante en lo relativo a la coherencia realista, logra momentos admirables para la ficción, como el doble final de *El astillero*, una de las cimas del arte onettiano. En esa página sublime no solamente se explicita con intensa expresividad la atormentada visión del mundo de Onetti sino también la libertad sorprendente con que consideraba la figuración narrativa. En el primer final, unos lancheros que van para el norte aceptan llevar a Larsen con ellos a cambio del reloj como pago por el pasaje. Larsen se arrincona en la popa, indiferente a lo que ocurre a su alrededor; con las primeras luces del día, dice el texto que... «estuvo mirando —mientras la lancha arrancaba y corría inclinada y sinuosa hacia el centro del río— la ruina veloz del astillero, el silencioso derrumbe de las paredes. Sorda al estrépito de la embarcación, su colgante oreja pudo discernir aún el susurro del musgo creciendo en los montones de ladrillos y del orín devorando el hierro».

Así termina el primer final. Pero imprevistamente, en el renglón de abajo, un nuevo párrafo comienza, encerrado en la connotación opcional de unos paréntesis. Debo citarlo por completo: «(O mejor, los lancheros lo encontraron, pisándolo casi, encogido, negro, con la cabeza que tocaba las rodillas protegidas por el untuoso prestigio del sombrero, empapado por el rocío, delirando. Explicó con grosería que necesitaba escapar, manoteó aterrorizado el revólver y le rompieron la boca. Alguno después tuvo lástima y lo levantaron del barro; le dieron un trago de caña, risas y palmadas, fingieron limpiarle la ropa, el uniforme sombrío, raído por la adversidad, tirante por la gordura. Eran tres, los lancheros, y sus nombres constan; estuvieron

atravesando el frío de la madrugada, moviéndose sin apuro ni errores entre el barco y el pequeño galpón de mercadería, cargando cosas con amansada paciencia. Larsen les ofreció el reloj y lo admiraron sin aceptarlo. Tratando de no humillarlo, lo ayudaron a trepar y acomodarse en la banqueta de popa. Mientras la lancha temblaba sacudida por el motor, Larsen, abrigado con las bolsas secas que le tiraron, pudo imaginar en detalle la destrucción del edificio del astillero, escuchar el siseo de la ruina y del abatimiento. Pero lo más difícil de sufrir *debe haber sido* el inconfundible aire caprichoso de septiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrepito. Lo respiraba lamiéndose la sangre del labio partido a medida que la lancha empinada remontaba el río. Murió de pulmonía en el Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero)».

Estas dos versiones del final, contradictorias y complementarias a la vez, confirman la relativamente poca importancia que Onetti le atribuía a la veracidad del acontecimiento en el diseño de la trama narrativa. Lo que legitima al relato de ficción no es del orden de lo verificable, y el principio de identidad es suspendido a veces en favor de una lógica interna del relato, para el que cada narrador fija sus reglas personales y se atiene a ellas configurando su propio mundo. El doble final de *El astillero* infringe con toda deliberación varias pretendidas obligaciones universales impuestas desde el exterior por una preceptiva demasiado estrecha, que hubiese recomendado optar por una de las dos versiones, según criterios de información, de estilo, de pathos. El «O mejor», que comienza la segunda tentativa, sin anular la primera, desborda el dominio de la trama para entrar bruscamente en el centro mismo del trabajo de escritura, como cuando en ciertos poemas de *Residencia en la tierra* la fluencia lírica se detiene y Neruda parece interrogar directamente al lector: «No sé si se me entiende», y en lugar de suministrar una explicación, reanuda inmediatamente su soliloquio. El «O mejor» de *El astillero* no completa, prolonga o aclara la primera versión, y en cuanto al sentido del relato, ni siquiera lo mejora. La miserable muerte de Larsen en un hospital del Rosario, por la simple razón de ser narrada en una sola de las dos versiones, se vuelve puramente opcional, y el dato realmente novedoso, el verdadero nombre de Larsen que figura en los libros del hospital, nos es escamoteado. También las precisiones sobre los lancheros son dudosas; se nos dice que son tres, y a la afirmación de que sus nombres constan (dónde, en qué crónica o en qué universo, sustantivos éstos que en los relatos de Onetti podrían ser sinónimos) no sigue ninguna revelación sobre los mismos. Las versiones del acceso de Larsen a la lancha son diferentes, contradictorias, por no decir irreconciliablemente opuestas. Y en medio de las diversas oscilaciones del sentido, bruscamente, la frase se vuelve hipotética: «Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de septiembre...». Ese «debe haber sido» sugiere un alejamiento del punto de vista, una imposibilidad del narrador que, a pesar de valerse de la tercera persona para contar su historia, ya no tiene acceso, como en otros pasajes de la trama,

a la interioridad de su personaje, vuelto remoto por el delirio y la fiebre, y se ve reducido a suponer, por lo que él mismo ha sentido tantas veces, por lo que todos los hombres han sentido alguna vez, conscientes de su fugacidad, la crueldad inocente de la primavera, desplegándose fresca y colorida sobre el barro de la irrepetible agonía.

Pero Onetti no elige entre las dos versiones; no se trataba para él de conservar y publicar la mejor, sino de aportar algo nuevo y riesgoso al repertorio de su arte. Una vez experimentada la intuición de los dos finales yuxtapuestos optar por la versión más acabada le hubiese parecido un acto de cobardía artística. La famosa economía que propenden algunos teóricos era letra muerta para él. Esa teoría podría objetar que, puesto que en los dos finales aparecen la derrota y la desesperación de Larsen, la economía narrativa hubiese debido, en un sistema racional, optar por la mejor de las dos versiones y desechar la otra. Pero por desgarradora que sea, la desesperación sola, cruda, no alcanza para desencadenar un relato; algo debe poner en juego el narrador del arte que practica para que su tentativa encuentre alguna justificación, en todo caso ante sí mismo. Es posible que esos finales divergentes en muchos detalles no le agreguen nada a la inteligibilidad de la intriga; es para la tradición del relato ficticio en sus problemáticas relaciones con lo real que el aporte de Onetti es decisivo. La conciencia aguda de esa necesidad preside, del principio al final, todo su trabajo narrativo. Su aparente indiferencia teórica es desmentida por la resolución formal de cada uno de sus cuentos y novelas. Y en sus obras mayores —no me estoy refiriendo a la extensión— sentimos claramente que es el deseo de desplegar una forma significativa lo que ha estimulado su trabajo. Tal es el caso de *La vida breve*, de *Los adioses*, de *El astillero*. En esas tres novelas de forma tan diferente, salta inmediatamente a la vista que el elemento común no reside únicamente en la visión trágica que Onetti tenía del mundo, sino también, y yo diría incluso sobre todo, en el esfuerzo por adaptar a la complejidad de la experiencia, un sistema narrativo propio capaz de dar cuenta de ella, al margen de las pretendidas transcripciones lineales de ese fosilizado esqueleto ideológico que tantos se obstinan en llamar realidad. Durante años, Onetti transitó por ese sendero solitario: un hombre abriéndose camino por la selva infinita del idioma para erigir en él, inexplicablemente, por razones misteriosas sobre todo para sí mismo, un monumento de palabras.

ONETTI: COLOQUIO INTERNACIONAL

En París, en la sede de la Unesco, organizado por el Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP), tuvo lugar, el 13 y el 14 de diciembre, un coloquio internacional sobre la obra de Juan Carlos Onetti, en el cual estuvo presente Dorotea Muhr, «Dolly», la viuda del gran escritor uruguayo. Estudiosos venidos de Uruguay y de Argentina, pero también de Francia, de Holanda, de Italia, de España, de Inglaterra y de Estados Unidos, debatieron durante dos días algunos puntos cruciales de su obra, como sus primeras y sus últimas novelas, puesto que la crítica principalmente se venía ocupando hasta ahora del período 1950-1970, esas dos décadas decisivas de su producción narrativa en la que salieron a la luz sus tres grandes textos novelísticos (grandes por su valor literario sobre todo) que son *La vida breve* (1950), *Los adioses* (1954) y *El astillero* (1961), sin contar algunos cuentos y novelas cortas excepcionales y célebres tales como *El infierno tan temido* (1957), *La cara de la desgracia* (1960), *Jacob y el otro* (1961), *Tan triste como ella* (1963) o la curiosísima *Para una tumba sin nombre* de 1959.

Las ponencias y los debates analizaron algunos conocidos temas onettianos, sobre los que arrojaron nuevas luces, como el estatuto del territorio imaginario de Santa María, la ciudad mítica en la que transcurre una buena parte de sus ficciones, la fascinación por el mal, por la angustia y por el fracaso, pero también las historias que el narrador uruguayo ambientó en Buenos Aires, la omnipresencia del dinero en algunas de sus novelas, la filiación expresionista de muchos de sus procedimientos literarios, los elementos autobiográficos de su primera novela, *El pozo*, escrita en 1939, y un análisis convincente de la identificación de Onetti, a través de uno de los personajes de *Dejemos hablar al viento*, el comisario Medina, que practica la pintura en sus ratos de ocio, con el pintor inglés Francis Bacon que, como Onetti, nació en 1909, y también como él murió en Madrid, pero con quien lo unía especialmente la coincidencia artística en esa torturada galería de retratos que los dos pintaron, con el pincel o con la palabra. (La inclinación legendaria de ambos por el alcohol constituye sin duda otro importante rasgo identificadorio).

La presencia de Dolly Onetti, que asistió a todos los debates, lejos de inhibir a los participantes cuando era necesario evocar algunos aspectos biográficos del autor de *Los adioses*, contribuyó a crear un clima de sinceridad y de espontaneidad gracias al cual todos los planos de una vida y una obra de indudable complejidad pudieron ser discutidos libremente. A diferencia de tantas viudas abusivas que, cuando no aprovechan el silencio forzado de sus maridos para usurpar el uso de la palabra, negocian sus textos al mejor postor o pretenden presentarlo arropado en una nube de solemnidad, Dolly Onetti sedujo a los participantes por su sencillez, su humor y su sentido común. Como su marido, con quien compartió una azarosa existencia durante casi cincuenta años, Dolly Onetti también es artista: violinista de profesión, integró

importantes grupos musicales, en el Río de la Plata y en España. Onetti le dedicó su mejor cuento, *La cara de la desgracia*, con una extraña y hermosa fórmula que sugiere un sentido en clave que sólo ellos dos podrían descifrar completamente: «Para Dorotea Muhr – Ignorado perro de la dicha». Y entre los papeles manuscritos de uno de sus últimos libros, Onetti había preparado una segunda dedicatoria que finalmente no se publicó, y cuyos acentos afectuosos pero llenos de malicia, revelan la irónica complicidad de sus prolongadas relaciones: «Para Dorotea Muhr, que me ha estado queriendo por más tiempo que ninguna otra, y me ha mentido menos que las demás, y mejor».

Una convicción surgió en los participantes al final de esos dos días laboriosos: la admiración por los libros de Onetti es inseparable del afecto que inspira el hombre que los escribió. Pocos escritores rioplatenses generan ese sentimiento. En el caso de Borges, por ejemplo, para muchos de sus lectores, sólo la admiración sobrevivió a su vejez contradictoria y agitada y, si pensamos en Arlt o en Felisberto Hernández, descubrimos que a veces, a causa de la estudiada ingenuidad que profesaron, al margen de su singular talento literario, el cariño que inspiran como individuos no está exento de una leve condescendencia. Los lectores jóvenes tienen la costumbre de proyectarse apasionadamente en el autor que leen, pero en general la edad adulta enseña a distinguir el hombre de la obra. Onetti tiene el envidiable mérito de ser apreciado en los dos planos a la vez aun por sus lectores adultos. Los que lo conocieron y lo trataron, los que fueron sus amigos, tal vez lo idealicen ahora que el hombre está ausente y únicamente les quedan los libros. Pero esa impresión de amistad y de intimidad con la persona que los escribió también la tienen los que nunca lo conocieron.

Sin embargo, su obra y su persona no quieren ni seducir ni tranquilizar. El terrible final de *El astillero*, con su desesperado rechazo de la vida, de la compasión, su negación de toda dicha y de toda esperanza, sabemos que no era para él una mera escena literaria sino la expresión de su profundo sentimiento de derrota y, si despierta nuestra simpatía, es porque no ignoramos que esa situación sin salida es la de cada uno de nosotros. A pesar de sus sutiles preocupaciones formales, el mundo de Onetti trasciende las modas literarias o los programas vanguardistas, y se instala en una franja emocional que es común a todos sus lectores. De ahí que el hombre y la obra resulten inseparables y gocen del mismo aprecio por parte de ellos. El hombre Onetti no se vale de su obra para maquillar su fragilidad, sino para exponerla y meditar sobre ella.

Los trabajos dedicados a las últimas obras de Onetti despertaron interés porque, si bien algunos sostienen que esas obras presentan un valor literario menor, son ricas desde un punto de vista documental acerca de la vida y de la obra de su autor. Y el análisis de sus manuscritos muestra una elaboración sinuosa y fragmentaria, en la que la linealidad del texto que llega a los lectores es obtenida al final, gracias a una técnica de montaje. Sea cual fuere el valor de esas obras, una cosa es segura: si en los

últimos años de su vida el hombre Onetti fue derribado por las fuerzas que tiran hacia abajo, el alcohol, la pérdida de toda ilusión, la tristeza, la vejez y la enfermedad, el escritor seguía vivo, persistiendo en el gesto inexplicable de la escritura, en el que sus últimos sobresaltos de energía se concentraron. Podemos suponer que las razones de esa obstinación final por realizar el acto tal vez inútil de escribir en el umbral de la nada, él mismo las había definido anticipadamente muchos años antes de su muerte como «la voluntad de no entregarse, de no aceptar el mundo extravagante que los otros poblaban y defendían».

SOBRE ONETTI Y *LA VIDA BREVE*

Cuando, en noviembre de 1950, apareció la primera edición de la novela de Juan Carlos Onetti, hasta su propio editor, consciente de la originalidad extrema del libro, creyó necesario tranquilizar a sus posibles compradores en la presentación de la solapa: «No se tema que se trate de un experimento literario, como suele calificarse despectivamente a todo abandono de los moldes notorios. Es, pura y simplemente, una novela con todas las de ley: un relato fluido, coherente y ameno, que el lector ha de seguir con la misma intensa curiosidad, desde la primera hasta la última página». Aparentemente no los convenció, porque pasaron muchos años antes de que la pequeña edición se agotara y una nueva hiciese su aparición por las librerías, aunque no era raro encontrar la original de vez en cuando, quince años después de su publicación, en las mesas de saldos. Ahí, hacia 1955, la compraban, lo mismo que la edición de *Los adioses* hecha por Sur con su hermosa tapa amarilla, los pocos que conocían el nombre y la existencia del autor que, aunque casi nadie lo había leído, o tal vez por eso mismo, se había vuelto una leyenda.

Es sabido que los primeros espectadores de los cuadros impresionistas pretendían que a causa de todas esas pinceladas que se arremolinaban en la tela, del abandono de los contornos y de las supuestas extravagancias cromáticas era imposible distinguir las figuras, lo que demuestra que es inútil tratar de convencer de la validez de una obra de arte a quienes han decidido de antemano no reconocerla. «Convencer es infecundo», dijo alguna vez Walter Benjamin, queriendo significar probablemente que los senderos del conocimiento son solitarios, y que no es la argumentación insistente de la pedagogía, del adoctrinamiento o de la propaganda, sino la convicción íntima que proviene de una insustituible experiencia estética, vívida y razonada, lo que permite aprehender la pertinencia de una obra de arte. Ese lenta certidumbre de personas aisladas converge hacia un mismo objeto, en el que al cabo de cierto tiempo muchos se reconocen, otorgándole, a través de ese reconocimiento, y por ninguna otra razón (sobre todo postulada a priori), un valor cultural, histórico y social. Al igual que casi todas las obras literarias que cuentan en el siglo xx, es por ese camino que a cincuenta años de su discreta aparición, *La vida breve* se ha transformado en un texto clásico.

Una vez más, y el caso de Onetti lo requiere más que ningún otro, habría quizás que intentar la definición de ese concepto. Es desde luego necesario, si se quiere obtener algún resultado, descartar la insípida pretensión de que sólo son clásicas aquellas obras que aplican ciertas reglas tan intangibles como hipotéticas con las cuales sería posible fabricar artefactos de forma invariable, que por su misma inmutabilidad y su obediencia a una especie de ideal platónico serían automáticamente admitidos en el respetable club privado de las obras clásicas.

Ningún análisis serio de la historia del arte podría contentarse con esa caricatura; es un proceso totalmente opuesto a lo que ella propende, lo que hace que un cuadro o un libro, una obra artística en general se transformen en clásicos. A decir verdad es cuando la aparente arbitrariedad de los medios que emplea toda obra realmente original va imponiendo poco a poco a sus receptores su lógica y su necesidad que esa obra empieza a transformarse en un clásico, y llega a serlo enteramente a partir del momento en que, en contra o favor, ningún juicio estético, crítico o histórico, puede ignorar la legitimidad y la permanencia de sus aportes decisivos. No es a pesar sino gracias a sus notorias innovaciones, cuya pertinencia se ha hecho patente con la perspectiva de que disponemos casi ochenta años más tarde, que el *Ulises* de Joyce es un clásico. Es en este sentido también que debemos aplicar el término a la novela de Onetti.

Su eclosión fue inesperada; en esos años, la novela en lengua española, a pesar de algunos logros innegables, como la obra de Roberto Arlt o los primeros libros de Bioy Casares, era un rubro casi inexistente, y únicamente se leían novelas escritas en francés, en italiano, en alemán, en ruso, en inglés. En cuanto a América latina, siguiendo las teorías sociológicas en boga, muchos peritos literarios pretendían que, puesto que no habíamos hecho todavía la revolución democrático-burguesa, la novela, género ligado al ascenso y expansión de la burguesía, no podía existir. Esa teoría, más que explicar las carencias locales en materia novelística, revelaba en realidad la concepción de la novela de sus partidarios —realista, figurativa, basada en una equivalencia rigurosa entre la realidad que se quería representar y los medios formales que la representaban. Por otra parte, en esos momentos —digamos entre 1930 y 1960— en materia narrativa, lo mejor que se estaba produciendo en el Río de la Plata (Quiroga, Borges, Felisberto Hernández, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Cortázar, incluso Arlt en cierta medida) era la literatura fantástica. Ese cruce contradictorio explica en parte el silencio que acogió la aparición de *La vida breve*, ya que el libro escapaba, a causa de su profunda originalidad, a los dogmas opuestos que pretendían regimentar la producción narrativa rioplatense. A causa de su inesperada novedad, la novela de Onetti no podía ser interpretada y juzgada por las teorías literarias de la época: ella misma suministraba, a través de su organización interna, y de su sabio laconismo en cuanto al sentido, las propias claves teóricas con las que se la debía juzgar. Poniéndose al margen de la querella entre realistas y fantásticos, *La vida breve* no es ni una cosa ni la otra; en vez de representar la supuesta realidad exterior, la instrumentaliza, la fragmenta y la distorsiona, pero los tópicos fantásticos le son también indiferentes por estar quizás ya saturados de sentido. Ni realista ni fantástica, la novela de Onetti enarbola con virtuosismo y rigor una bandera que, desde Cervantes, desde Calderón de la Barca tal vez, había dejado de flamear en los campos del relato, por lo menos en idioma castellano: la de la realidad de la ficción.

Tal es el primer objetivo de *La vida breve*, lo que podríamos llamar su «tema». La

arquitectura razonada del libro dirige el orden de los acontecimientos hacia esa demostración: Juan María Brausen, redactor publicitario, recibe el encargo de escribir un guión de cine con personajes ordinarios, por no decir mediocres, que correspondan a cierto término medio social, psicológico, moral. Al principio, las motivaciones de Brausen son puramente financieras, pero al cabo de cierto tiempo el estrecho mundo imaginario que empieza a organizar mentalmente, cuyo primer elemento es un médico que está mirando por la ventana de su consultorio la plaza de una pequeña ciudad de provincias, poco a poco va desarrollándose hasta convertirse en la ciudad de Santa María, con sus habitantes, su colonia, su historia. Al promediar la novela, el encargo del guión queda sin efecto, pero las consecuencias que ha desencadenado son no solamente irreversibles, sino que a medida que el libro avanza, el pequeño mundo que Brausen ha creado se va instalando en la trama del relato, echando por tierra el determinismo que el realismo tradicional establece entre el relato y el referente, y sugiriendo una suerte de intercambiabilidad de esos dos planos y de muchos otros que se van desplegando en la novela. Así, Brausen, que además de ese mundo imaginario, creado al principio por encargo, adopta una segunda personalidad —Arce— llevando una doble vida con una prostituta, cuando se ve obligado a huir de Buenos Aires, sus pasos, a través de itinerarios misteriosamente complicados, lo llevan hasta la plaza de Santa María, la misma que el doctor Díaz Grey, al comienzo del guión inconcluso, está mirando por la ventana de su consultorio. Narrativamente hablando, la intercambiabilidad de esos planos —Buenos Aires, Santa María, Brausen, Arce, Díaz Grey y las otras múltiples variantes descriptivas, identitarias, fácticas, que introduce, sugiere o insinúa el texto— termina anulando la posibilidad de juzgarlo desde el punto de vista del determinismo realista, pero el plano imaginario que va ganando al relato, ocupándolo, hasta obligar al relato y a sus personajes a «mudarse adentro», como sucede con el zapallo de Macedonio Fernández que no termina nunca de crecer, no tiene ni la más mínima sombra de afinidad con los tópicos, las procedimientos, o las intenciones de la literatura fantástica. El mundo de Onetti, objeto material y mental como todo gran texto de ficción, es una creación autónoma que resulta de una estrategia narrativa totalmente inédita.

El «*Je est un autre*» («Yo es otro») de Rimbaud, para Brausen podría transformarse en «Yo es muchos otros», con la significativa diferencia de que en la novela de Onetti «Yo» no es el sujeto real Brausen (u otros personajes a los que les suceden transformaciones similares) y sus sucesivas encarnaciones meras proyecciones imaginarias, sino sólo uno de los tramos fragmentarios posibles en esa especie de continuidad fluida con que la novela organiza ese complejo material y mental, en el interior del cual lo que nos representamos como real coexiste en un pie de igualdad con lo que sabemos imaginario. A decir verdad, y aunque la novela está narrada en su mayor parte en primera persona, el «Yo» de Brausen es una instancia tan imaginaria como la ciudad de Santa María que ha inventado, un «Yo» que desaparece justamente detrás de su invención, para reaparecer en ella más tarde como

personaje, y, aplicando hasta sus últimas consecuencias su propia lógica, *La vida breve* llega a despersonalizar hasta a su propio autor, transfiriéndolo desde su supuesta realidad exterior al texto, al orbe de la ficción, porque un personaje llamado Onetti, que posee algunos otros rasgos del autor además de su nombre, pero que mantiene su distancia y su ambigüedad en cada una de sus apariciones, entra en escena en la página 247 para hacer todavía más intrincada la red de intercambios, de identificaciones y de sustituciones entre los diferentes niveles del texto. En el capítulo final, si bien la ficción ha desplazado al resto, ocupando por decir así enteramente el terreno, sentimos sin embargo que los personajes y los acontecimientos que la constituyen, son un eco deformado de las criaturas y de los hechos que integraban los otros planos, que el relato ha superado o subsumido más bien en la ficción presente que, la cual sin la menor duda, es para el lector la única «realidad»: la novela que, sirviéndose del soporte material del texto, construye la realidad soberana de la ficción.

Como los de Arlt, los personajes de Onetti inducen el mal con la clásica provocación desgarrada de los moralistas, y como Faulkner, Onetti crea su propio territorio imaginario; pero a diferencia de uno y otro, esos elementos constitutivos de su narrativa son únicamente puntos de partida en ella. Es lo que podríamos llamar la tentativa de borrar jerarquías entre el signo y el referente lo que, en esta novela escrita en la década del cuarenta, constituye lo esencial de sus intenciones, su aporte original, y tal vez no sólo en nuestro idioma. La crispación trágica del mundo arltiano, se ha vuelto para los personajes de Onetti una desesperación razonada, una resignación («admitiendo mi soledad como lo había hecho con mi tristeza»), y un cansancio, a través de los cuales terminan expresando, después de múltiples decepciones, afectivas, morales, sociales y aun metafísicas, «la fatiga de ser leales». Pero a diferencia de los de Arlt, que como verdaderas criaturas existencialistas *avant la lettre* se consumen en situaciones límite y se autodestruyen en actos irreparables, los personajes de *La vida breve* padecen la desgracia que los asalta y se agostan entre la nostalgia y la imposibilidad de vivir plenamente su vida, instalándose en lo imaginario. En cuanto al distrito de Yoknapatawpha, el territorio creado por Faulkner, presenta con la ciudad de Santa María de Onetti una diferencia fundamental ya que es el equivalente de un territorio real apenas deformado por su trasplante, la representación de un mundo empírico transferido a una dimensión literaria. En cambio, la Santa María de Onetti *coexiste* con la dimensión empírica propia al autor y a los personajes, es uno de los puntos del triángulo que la pequeña ciudad de provincia forma con Buenos Aires y Montevideo. Esa coexistencia en pie de igualdad de las dos instancias es primordial para los objetivos del libro.

Habría que señalar tal vez otros aspectos importantes que diferencian a Onetti de Faulkner, con quien, no sin cierta superficialidad, la crítica ha tenido tendencia a identificarlo. En primer lugar, la invención de un territorio propio para implantar en él sus ficciones, no es una exclusividad faulkneriana: es la condición necesaria de

casi todas las empresas narrativas. A esa condición, apenas si dos o tres casos diferentes la predicán: o bien el territorio es representado con su propio nombre (Flaubert, Svevo, Joyce), o bien el nombre es modificado (Faulkner, Musil, Onetti), o bien el nombre es elidido, como sucede con Kafka, pero cuyas novelas evocan siempre una misma geografía y una misma cultura, o aun como en el Quijote, que practica la imprecisión desde la primera línea del texto, en la que el célebre pero para siempre ignorado «lugar de la Mancha», reivindica probablemente la autonomía de la ficción, desplegando al mismo tiempo una problemática novedosa sobre la razón de ser de todo relato que sigue aún vigente hoy en día. Hay que decir también que, con su propio nombre o con un nombre inventado, como la Cacania de Musil, o sin nombre en absoluto, el territorio en el que un narrador instala sus ficciones, sólo tiene un parentesco lejano con el espacio o la geografía habitados por los seres de carne y hueso que chapaleamos en lo empírico. Inventando su propio territorio, Onetti no hace más que adoptar una de las variantes en que se resuelve esa premisa fundamental (pero no única) de toda narrativa.

También se ha querido ver en el estilo onettiano la influencia excesiva de Faulkner, lo que con el tiempo ha resultado ser igualmente inexacto. Es evidente que Onetti leyó a Faulkner con admiración, y que alguna influencia de la obra faulkneriana es perceptible en su escritura, como lo son en la de Faulkner las de Joyce, Cervantes, Conrad, Flaubert, etcétera. Sin embargo, no es en los tratados de preceptiva literaria que un escritor aprende a escribir, sino en la obra de otros escritores, y es natural que la huella de sus maestros aparezca en sus libros. Pero es a través de un proceso de diferenciación respecto de esas influencias que una obra original va construyéndose. Aunque en *La vida breve* encontramos aquí y allá ecos de Faulkner, lo primero que percibimos en el libro, cuando tenemos en cuenta el prejuicio de la exclusiva influencia faulkneriana, son las profundas diferencias que separan, a nivel puramente estilístico (sin hablar de la construcción narrativa o de la problemática que elaboran) a los dos autores. El estilo de Faulkner produce un flujo ininterrumpido de sensaciones, de emociones confusas y de metáforas y comparaciones que van estallando como fogonazos a medida que el texto se despliega, en tanto que la frase onettiana, sea cual fuere su extensión, se organiza con precisión para conceptualizar en cierto modo la vida interior, por agitada que sea, o simplemente el vivir y el actuar de los personajes. A la obstinada dialéctica con la que éstos se enfrentan entre sí a cada paso, hay que sumar, como resultado de su constante trabajo sobre la prosa, la exactitud poética de los fragmentos narrativos, la entonación neutra de los títulos de capítulos, deliberadamente poco enfáticos, como por otra parte el texto en general, como si, por orgullo, o por considerarla ineluctable, el autor y los personajes tomaran distancia con la desgracia para hablar de ella. Y, por último, la leyenda de un Juan Carlos Onetti irracional, tremendista y caprichoso, se desmorona ante la construcción rigurosa de la novela, con sus deslizamientos sutiles del punto de vista narrativo, los planos diferentes del relato que se encastran sin

violencia unos en otros, el tema principal modulado con maestría a lo largo de la historia. El carácter razonado, metódico del libro, contrasta de inmediato con el turbulento flujo faulkneriano, y si a través de sus magníficas construcciones éste trata de figurar el magma bruto del existir, en *La vida breve* sentimos que Onetti nos propone no la vida misma, como lo pretende el realismo determinista, sino más bien lo que no sería demasiado erróneo llamar el álgebra de la vida.

Algo hay de heroico en esta minuciosa artesanía, si tenemos en cuenta que sirve para narrar la imposibilidad de vivir, el fracaso, el desengaño. Con su música propia, *La vida breve* ilustra también viejos temas cervantinos, calderonianos; pero por la originalidad de su organización, la novedad del mundo que nos propone, y la teoría implícita del relato que va desplegándose con la materia verbal que avanza hacia su consumación —realidad, ficción y teoría narrativa inseparablemente encarnadas en el espesor del texto— la obra maestra de Juan Carlos Onetti es intensa, apasionadamente de su tiempo y del nuestro. Desde hace cincuenta años viene ofreciéndonos su discreción y su orgullosa minucia, su sarcasmo y su gravedad, su derrota y su rebeldía.

ONETTI Y LA NOVELA BREVE

Alrededor de 1960, entre los narradores jóvenes que se lanzaban al trabajo literario, la forma que encarnaba la máxima aspiración estética, el modelo de toda perfección narrativa, no era ni la novela ni el cuento, sino la novela breve. Equidistante de la transcripción súbita del cuento, semejante a la del poema, y de la elaboración lenta de la novela, que parecía valerse de una serie de mediaciones consideradas un poco indignas a causa del carácter técnico y vagamente innecesario que se les atribuía, la novela breve tenía la atrayente singularidad de permitir cierto desarrollo narrativo al mismo tiempo que parecía surgir de una concepción intuitiva y repentina, e incluso, en cuanto al tiempo material de ejecución, ofrecer la posibilidad de una rapidez relativa, capaz de preservar la frescura exaltante de la inspiración. Y si bien la dificultad de realizar tan exorbitantes perspectivas resultaba evidente, la fascinación que ejercía la novela breve sólo decayó cuando, a mediados de los años sesenta, el género «gran novela de América», patética superposición de estereotipos latinoamericanos destinada a conquistar el mercado anglosajón, plegándose en el contenido y en el formato a sus normas comerciales, desalojó de las librerías a los discretos y admirados volúmenes de alrededor de cien páginas que perpetuaban tantas obras maestras.

Las normas de extensión que circulaban entonces —de veinte a ciento veinte páginas más o menos— eran desde luego convencionales, pero presentaban la ventaja de ser suficientemente amplias como para dejarle a la imaginación muchas opciones constructivas y al mismo tiempo reducir al máximo la tiranía del género, cuya frecuentación, a decir verdad, estimula en los narradores cierta libertad formal no solamente con la novela breve, sino también con cualquier otro género por el que se aventuren. Pero es obvio que no eran ni la extensión ni el tema lo que estimulaba la imaginación de los narradores, sino algunos atributos propiamente poéticos y retóricos, como el ritmo, el cuidado verbal, el laconismo, la sugestión, en contraste con la discursividad, el prosaísmo, las convenciones estructurales, el conceptualismo de la novela. La novela era un poco el pariente pobre de la creación narrativa, y la tradición novelística latinoamericana sólo existía gracias a dos o tres excepciones. Es verdad que, en los manuales, las novelas pululaban, pero sus pautas estéticas eran ya de otras épocas, y si analizamos retrospectivamente, a partir de 1960, el mapa de la narración latinoamericana, muy pocas novelas en el sentido convencional de término se salvan, y en cambio, la abundante producción de cuentos y de novelas cortas constituye una colección de indiscutible riqueza. Mariano Azuela, Quiroga, Arlt, Borges, Bioy, Silvina Ocampo, Rulfo, Onetti, Di Benedetto, Felisberto Hernández, etcétera son la prueba más que suficiente de que, con la doble excepción de Arlt y de Juan Carlos Onetti (y quizás también de Alejo Carpentier), la creación narrativa latinoamericana de la primera mitad del siglo xx había sido capaz de prescindir de la

novela.

Una de las características más atractivas de la obra de Onetti es justamente que los diferentes relatos que la componen no corresponden a ningún formato fijo, y que cada uno de ellos cristaliza gracias a una necesidad interna que gobierna la extensión, la estructura, la voz narrativa. Esos elementos, que podríamos llamar *universales* del relato, siempre están utilizados de manera novedosa y compleja, adecuada a cada caso concreto, lo que da como resultado que, por debajo de la monocorde elegía onettiana, el conjunto de sus ficciones ofrezca una abundante variedad formal. Esto es también válido para sus novelas, pero se verifica a simple vista en sus cuentos y novelas cortas. Entre los más logrados, o por lo menos más ambiciosos, de sus textos breves, si todos llevan la marca inconfundible de su inconfundible personalidad artística, no hay dos que, por su construcción, se parezcan. Tan estimable, exacto y sutil en la mayoría de sus páginas, Barthes se equivocaba sin embargo cuando aplicaba el dogma estructuralista al análisis del relato: esa supuesta estructura subyacente, ese repertorio de invariantes puede que esté en toda ficción, pero no posee más valor que el que tienen el caballete, la tela y el bastidor o el tópico sobre el que el artista trabaja —el desnudo o el retrato de familia por ejemplo— en el interior de la superficie pintada, respecto de la obra irrepetible y singular que sale de sus manos. Cada uno de los grandes textos breves de Onetti aporta la confirmación de esa unicidad vívida que justifica a toda obra de arte.

El narrador por ejemplo, en casi todos sus textos, más allá de las académicas atribuciones del punto de vista, siempre tiene una posición, una distancia, una capacidad de percibir y de comprender respecto de lo narrado que es diferente cada vez y únicamente válida para el relato al que se aplica. El célebre «Qué le ven al coso ése» (Henry James) proferido por Onetti en el bar La Fragata ante las caras escandalizadas de Borges y Rodríguez Monegal, podría explicarse por la constancia —admirable— de James en la utilización rigurosa de un mismo punto de vista para cada relato, que tal vez Onetti, lector de Conrad, Joyce y Faulkner, consideraba ya como de otra época (lo mismo probablemente que el pudor jamesiano no menos corrosivo sin embargo que la crudeza de sus sucesores). La opacidad del mundo social del que Henry James sugiere en muchos de sus textos la difícil lectura, y que trae aparejada la incapacidad de extraer de los diferentes comportamientos un sentido y una moral, se ha vuelto para Onetti ciénaga viscosa y laberíntica, patria oscura del desgaste, el fracaso y la perdición. De acuerdo con la estrategia de cada relato, los diferentes narradores intuyen, verifican y a veces incluso suscitan la catástrofe prevista ya desde el principio. La derrota es lo que siempre cuentan o presuponen los narradores de Onetti, aunque ciertos relatos, como *Jacob y el otro* por ejemplo, finjan terminar bien. Sin embargo, uno de los rasgos ejemplares de su narrativa es que, a pesar del intenso patetismo de sus temas y situaciones, la organización formal supera el riesgo del melodrama. El vocabulario de los sentimientos y de las pasiones es perfectamente natural en sus relatos, gracias al trabajo estilístico que distribuye las

palabras desgastadas por el uso indiscriminado que hace de ellas el comercio melodramático, en una construcción verbal que las relativiza, las limpia, y les devuelve su sentido original.

Esta característica es tal vez lo más personal de su literatura: un distanciamiento no solamente irónico o escéptico, sino sobre todo formal respecto del universo trágico que es su materia narrativa. En sus relatos todo conduce a la catástrofe: la desesperación, como en *Tan triste como ella*, pero también, como ocurre en *La cara de la desgracia*, menos previsible, y tal vez por eso más cruel, irrazonable, la esperanza. La observación de Gilbert Murray según la cual, «en la tragedia griega, cuando un hombre es llamado feliz, el porvenir se anuncia negro para él», parece haber sido pensada para los personajes de Onetti, muchos de los cuales son conscientes de la situación, como el almacenero de *Los adioses* que, en el magnífico primer párrafo de la novela, que todos los aspirantes a escritores de nuestra generación sabíamos de memoria, anuncia la ineluctable derrota. Y uno de los importantes hallazgos de ese relato, por no decir el principal, es justamente la distancia y la posición del narrador respecto de lo que narra. La distancia y la posición, que son literalmente espaciales, trascienden ese sentido literal y traducen la fragmentariedad del conocimiento, la esencia ambigua del acontecer al mismo tiempo que, por mostrárnoslo de lejos, a través de los signos exteriores de su comportamiento, le dan al protagonista el aire de un insecto que, con una mezcla de impudor y piedad, vemos debatirse en su agonía. También derivan de la posición del narrador, ciertos acontecimientos que podríamos llamar hipotéticos, que no suceden en el espacio-tiempo empírico del relato, sino en la imaginación un poco errática del narrador, enredado en ensoñaciones y en conjeturas.

A propósito de espacio-tiempo, habría que detenerse quizás en Santa María, el lugar imaginario de Onetti, intercalado en un impreciso punto geográfico entre Montevideo y Buenos Aires, por lo menos en el diseño de su inventor, Brausen, y al que sólo es posible darle el nombre genérico de *lugar* a causa de su estatuto y de sus dimensiones imprecisas, cambiantes, ya que a veces es únicamente una ciudad, a la que se agrega su colonia, pero que por momentos (*Jacob y el otro*) tiene las características de un pequeño país de América del Sur. Ese lugar, a diferencia de otros territorios imaginarios de la literatura, que disfrazan someramente una región real, tiene una serie de extrañas características que expresan lo que podríamos llamar las tendencias barrocas de Onetti, ya presentes en *La vida breve*, y que alcanzan una curiosa exacerbación en *Para una tumba sin nombre* y *La muerte y la niña*. En estos dos relatos, espacio y tiempo, ficción y narración, experiencia y fantasía, verdad y falsedad, realidad y representación literaria, son sometidos a diversos trastocamientos, en los que presentimos que la reflexión sobre las paradojas de la ficción prevalece sobre la representación misma. En *Para una tumba sin nombre* (1959), las diferentes interpretaciones de un acontecimiento van anulándose unas a otras a medida que se suceden, y ciertos anacronismos sembrados a lo largo del texto,

parecen explicarse en la conclusión, donde se sugiere que nada de lo que se cuenta ha de veras sucedido, y la supuesta historia de la mujer y el chivo no es más que la yuxtaposición de tres o cuatro versiones inventadas. Si tenemos en cuenta que lo que estamos leyendo es un relato de ficción, construido con las pautas habituales (aunque estilísticamente singulares de Juan Carlos Onetti) de la representación realista, comprenderemos hasta qué punto esa ficción en la ficción es un regreso al infinito del que resulta imposible ignorar la filiación barroca.

En *La muerte y la niña* (1973) el diseño se complica más todavía: Brausen, el inventor de Santa María, tiene su estatua en la plaza, estatua ecuestre dicho sea de paso en la que el caballo de bronce va adquiriendo poco a poco rasgos bovinos, alusión sarcástica a la principal fuente de riqueza de la región; por momentos, los personajes del relato reconocen a Brausen como el fundador de la ciudad, lo que ya es sorprendente, pero de pronto lo evocan, no siempre con ironía, como al dios que los ha creado y gobierna sus destinos: «padre Brausen que estás en la Nada» o «Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre. Está obligado, por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar, a irme matando, célula a célula, síntoma a síntoma». La autonomía del territorio imaginario cambia de signo; ya no es más el universo empírico maquillado de tal manera que el lector no puede no reconocer el modelo al que hace referencia, sino una peripecia inédita en el eterno conflicto que une y separa, anula y complementa, sustituye y prolonga, revela y traiciona, lo real y su representación.

Las grandes tradiciones que desea imitar: los habitantes de Santa María están respecto del demiurgo que les dio vida y los colocó en su universo secundario en situación semejante a la de los hombres que viven en lo que podríamos llamar la realidad primaria que es el mundo de Brausen: han sido arrojados en él y aunque son conscientes de ese hecho inequívoco pero inexplicable, saben también que las combinaciones del azar o el capricho de su creador son indiferentes al absurdo destino que les han fabricado, consistente en traerlos porque sí a la luz del día para abandonarlos a la desgracia (vocablo recurrente del léxico onettiano) y por último, como a un muñeco maltrecho por la crueldad inocente o distraída de una criatura, dejarlos caer en la oscuridad.

Si la temática que se ha dado en llamar existencial en su literatura, Onetti la heredó de su siglo y de la tradición rioplatense, a través de la obra de Roberto Arlt particularmente, en sus reflexiones sobre el mundo y su representación, problema inherente a todo ejercicio del arte de narrar, reintroduce a través de la estructura misma de sus relatos, ya que su formulación conceptual, por temperamento, no parecía interesarle, un repertorio de situaciones y de paradojas que habían desaparecido del campo de interés de la ficción desde finales del Siglo de Oro, a causa probablemente de las lentas y laboriosas conquistas del realismo que culminaron en la obra de los grandes narradores de los siglos XVIII y XIX. De un modo

personal, Onetti participa en el vasto desmantelamiento de ese realismo triunfante al que se abocó la ficción del siglo xx. Para ese tipo de problemas, en idioma español, sólo parece tener un inesperado precursor, Macedonio Fernández, aunque a causa de la aparición póstuma, a mediados de los años sesenta, del *Museo de la novela de la Eterna*, se produce una curiosa inversión en la cronología, y Onetti sigue siendo el precursor solitario de estos embates contra el sistema realista de representación. Algunos ensayos de Borges y ciertos elementos aislados de algunos de sus cuentos (la deliberada identificación del autor-narrador-protagonista de *El aleph* por ejemplo) abordan el problema, pero es Onetti en *La vida breve*, a finales de la década del cincuenta, quien lo introduce no como mero concepto, sino en el plano formal de la novela.

Estas novelas breves no se agotan, por cierto, en las primicias estructurales que ofrecen al lector. Un cuadro apasionado y viviente se despliega en ellas; la desgracia y la crueldad, la resignación y el fracaso, la rabia y la autodestrucción son sus temas predilectos, pero también el amor, la culpa, la nostalgia, y, sobre todo, la compasión. Un personaje, chapaleando en las aguas chirles y oscuras de la más lúcida vileza, se abandona sin embargo a un último estremecimiento de piedad no únicamente por los hombres sino también por las fuerzas sin nombre que rigen su destino: «Lástima por la existencia de los hombres, lástima por quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda. Lástima por la gente que he tenido que engañar sólo para seguir viviendo. Lástima (...) por todos los que no tienen de verdad el privilegio de elegir». Como los de toda gran literatura, los personajes de Onetti tienen un rostro que tarde o temprano terminamos por reconocer: es el de cada uno de nosotros.



JUAN JOSÉ SAER (Serodino, Santa Fe, Argentina, 28 de junio de 1937 - París, Francia, 11 de junio de 2005) fue un escritor argentino, considerado uno de los más importantes de la literatura contemporánea de su país y de la literatura en español. Su relevancia quedó reflejada en el hecho de que tres novelas suyas *El entenado*, *La grande* y *Glosa* figuren en la lista confeccionada en 2007 por 81 escritores y críticos latinoamericanos y españoles con los mejores 100 libros en lengua castellana de los últimos 25 años. Sus obras han sido traducidas al francés, inglés, alemán, italiano, portugués, holandés, sueco, griego y japonés.

Ignorado durante gran parte de su vida creadora, con un programa narrativo riguroso y solitario que lo hizo escribir de espaldas a fenómenos editoriales como el *boom* latinoamericano (al que desdeñó), la obra de Saer ha obtenido, a partir de los años ochenta sobre todo, el reconocimiento de la crítica especializada, tanto en Argentina como en Europa.

Junto con Juan Carlos Onetti, Saer es el escritor rioplatense que más evidencia la influencia de William Faulkner, especialmente en la recurrencia de un espacio ficcional (el condado de Yoknapatawpha en el caso de Faulkner; la ciudad de Santa Fe y la región del Litoral en el caso de Saer) y de un grupo de personajes (Carlos Tomatis, Ángel Leto, Washington Noriega, el Matemático, etc.). Asimismo, Saer toma del norteamericano la prosa trabajada, de oraciones largas, y el trabajo con los puntos de vista, combinándolo con detalladas descripciones de los espacios y la acción narrativa.

Notas

[1] En la introducción a su versión francesa del Paraíso, Jacqueline Risset observa que Dante, cuando evoca la nostalgia que sienten las almas de los elegidos por sus cuerpos perdidos, dice que no es por sus propios cuerpos que la sienten, sino por los de sus mamás: «*forse non pur per lor, ma per le mamme*» (verso 64). Y la traductora concluye: «con este empleo del término infantil en tal contexto, intensifica todavía más la presencia de la dimensión terrestre en esta Comedia que transcurre en el más allá». <<

[2] Habría que investigar también la supuesta actitud liberal de sus antepasados rusos. Uno de sus miembros, por ejemplo, que fue gobernador de la fortaleza Pedro y Pablo, de San Petersburgo, presidió el tribunal secreto que condenó a muerte a los miembros del círculo Petrachevski y, después de un simulacro de ejecución capital, el 22 de diciembre de 1849, conmutó la sentencia en condenas al destierro y a trabajos forzados. Entre las víctimas de esa mascarada siniestra estaba Dostoievski, que tenía 28 años, y que pasó diez en Siberia por haber leído en público una carta de Bielinsky a Gogol que había sido prohibida por el zar. <<

[3] Esa actitud trae a la memoria el fragmento de Nietzsche que comienza diciendo: «Todo lo que es profundo afecciona la máscara» (*Más allá del bien y del mal*, segunda parte, 40). <<