
El concepto de ficción





Seix Barral Los Tres Mundos *Ensayo*

Juan José Saer
El concepto de ficción

Saer, Juan José

El concepto de ficción.- 4ª ed.- Buenos Aires : Seix Barral, 2014.
296 p. ; 23x13 cm.- (Los Tres Mundos)

ISBN 978-950-731-423-0

1. Ensayo Argentino I. Título
CDD A864

Diseño de colección:
Josep Bagà Associats

© 1997, Herederos de Juan José Saer
© 1997, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A. / Ariel
ISBN 950-9122-48-3

Todos los derechos reservados

© 2010, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.
Publicado bajo el sello Seix Barral®
Independencia 1682 (1100) C.A.B.A.
www.editorialplaneta.com.ar

4ª edición en este formato: junio de 2014
500 ejemplares

ISBN 978-950-731-423-0

Impreso en FP Compañía Impresora
Berutti 1560, Florida,
en el mes de junio de 2014.

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Impreso en la Argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler,
la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por
cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización
u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada
por las leyes 11.723 y 25.446 de la República Argentina.

*a Beatriz Sarlo
y Rafael Filipelli*



EXPLICACIÓN

Los textos que contiene este libro abarcan un período de treinta y un años; los más antiguos fueron escritos en 1965; el más reciente, en 1996. El orden en el que están presentados es cronológico: van del presente al pasado. Buscar, releer y ordenar estas hojas polvorientas fue para mí la ocasión de efectuar un lento viaje en el tiempo, del que no vuelvo ni deprimido ni satisfecho: las cosas que pensaba hacer treinta años sígo pensándolas ahora, pero puestas todas juntas no constituyen una teoría del relato de ficción, sino más bien una serie de normas personales para ayudarme a escribir alguna narración que justifique tantas páginas borroneadas.

Si los llamo textos, es porque no sé qué otro nombre darles. Ensayos me parece demasiado pretencioso, y artículos inapropiado por la connotación periodística que tiene esa palabra. De todos estos trabajos, únicamente dos o tres aparecieron en diarios, número sensiblemente inferior al de los que fueron rechazados, en algunos casos hasta por los mismos órganos de prensa que los habían pedido. Pero aunque la publicación no siempre siguió al pedido y a la redacción, como a la fecundación y a la gestación sigue el nacimiento, una buena parte de estos textos fueron escritos por encargo. Los otros, salvo cuatro o cinco que contienen reflexiones generales, son simples notas de lectura, pretextos para discutir conmigo mismo ciertos aspectos de un oficio de lo más solitario.

Las escasas transgresiones al orden cronológico que

pueden observarse deben ser consideradas como desplazamientos necesarios para hacer más evidentes las intenciones del conjunto y consolidar su coherencia. Es obvio que esa intención general es posterior a todos y a cada uno de los artículos y no presidió a la redacción de ninguno. Muchos estaban ya olvidados y otros, escritos hace más de un cuarto de siglo, nunca habían sido pasados a máquina. En dos o tres casos, ciertos párrafos, ilegibles o perdidos, debieron ser reconstituidos, y debo confesar que en algunos momentos el trabajo resultó tan engorroso, que únicamente la obstinación gratificante aunque inexplicable de mis editores por publicarlos me incitó a terminarlo.

Salvo algunos retoques, algunas supresiones y casi ningún añadido, todos estos textos se publican hoy tal como estaban en su primera versión dactilografiada. El haberlos dejado intactos no es consecuencia de un respeto religioso hacia mí mismo, sino de la curiosidad artesana por saber cómo funcionarían, encerrados juntos en un libro, todos esos pequeños artefactos verbales. El resultado es claro: en treinta años, hay apenas un puñadito de ideas y muchas repeticiones. Y, créase o no, esa insistente pobreza es lo que a mi modo de ver con más razón los justifica.

(París, 6 de marzo de 1997)

EL CONCEPTO DE FICCIÓN

Nunca sabremos cómo fue James Joyce. De Gorman a Ellmann, sus biógrafos oficiales, el progreso principal es únicamente estilístico: lo que el primero nos trasmite con vehemencia, el segundo lo hace asumiendo un tono objetivo y circunspecto, lo que confiere a su relato una ilusión más grande de verdad. Pero tanto las fuentes del primero como las del segundo —entrevistas y cartas— son por lo menos inseguras, y recuerdan el testimonio del “hombre que vio al hombre que vio al oso”, con el agravante de que para la más fantasiosa de las dos biografías, la de Gorman, el informante principal fue el oso en persona. Aparte de las de este último, es obvio que ni la escrupulosidad ni la honestidad de los informantes pueden ser puestas en duda, y que nuestro interés debe orientarse hacia cuestiones teóricas y metodológicas.

En este orden de cosas, la objetividad ellmaniana, tan celebrada, va cediendo paso, a medida que avanzamos en la lectura, a la impresión un poco desagradable de que el biógrafo, sin habérselo propuesto, va entrando en el aura del biografiado, asumiendo sus puntos de vista y confundándose paulatinamente con su subjetividad. La impresión desagradable se transforma en un verdadero malestar en la sección 1932-1935, que, en gran parte, se ocupa del episodio más doloroso de la vida de Joyce, la enfermedad mental de Lucía. Echando por la borda su objetividad, Ellmann, con argumentos enfáticos y confusos, que mezclan de manera imprudente los aspectos psiquiátricos y literarios del

problema, parece aceptar la pretensión demencial de Joyce de que únicamente él es capaz de curar a su hija. Cuando se trata de meros acontecimientos exteriores y anecdóticos, no pocas veces secundarios, la biografía puede mantener su objetividad, pero apenas pasa al campo interpretativo el rigor vacila, y lo problemático del objeto contamina la metodología. La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial.

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa. Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, *non-fiction*: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos —lo que no siempre es así— sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal. Estas dificultades, familiares en lógica y ampliamente debatidas en el campo de las ciencias humanas, no parecen preocupar a los practicantes felices de la *non-fiction*. Las ventajas innegables de una vida mundana como la de Truman Capote no deben hacernos olvidar que una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente verdadera.

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando opta-

mos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aun con la mejor buena voluntad, aceptando esa jerarquía y atribuyendo a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufren no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla. Puesto que autobiografía, biografía, y todo lo que puede entrar en la categoría de *non-fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. Esta obligación no es fácil de cumplir: todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable.

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado —fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera—, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Esa mezcla, ostentada sólo en cierto tipo de ficciones hasta convertirse en un aspecto determinante de su organización, como podría ser el caso de algunos cuentos de Borges o de algunas novelas de Thomas Bernhard, está sin embargo presente en mayor o menor medida en toda ficción, de Homero a Beckett. La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. La masa fangosa de lo empírico y de lo imaginario, que otros tienen la ilusión de fraccionar *a piacere* en rebanadas de verdad y falsedad, no le deja, al autor de ficciones, más que una posibilidad: sumergirse en ella. De ahí tal vez la frase de Wolfgang Kayser: “No basta con sentirse atraído por ese acto; también hay que tener el coraje de llevarlo a cabo”.

Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros. La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso. Su identidad total con lo que trata podría tal vez resumirse en la frase de Goethe que aparece en el artículo ya citado de Kayser (“¿Quién cuenta una novela?”): “La Novela es una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera; el único problema consiste en saber si tiene o no una manera; el resto viene por

añadidura”. Esta descripción, que no proviene de la pluma de un formalista militante ni de un vanguardista anacrónico, equidista con idéntica independencia de lo verdadero y de lo falso.

Para aclarar estas cuestiones, podríamos tomar como ejemplo algunos escritores contemporáneos. No seamos modestos: pongamos a Solienitsin como paradigma de lo verdadero. La Verdad-Por-Fin-Proferida que trasunta sus relatos, si no cabe duda que requería ser dicha, ¿qué necesidad tiene de valerse de la ficción? ¿Para qué novelar algo de lo que ya se sabe todo antes de tomar la pluma? Nada obliga, si se conoce ya la verdad, y si se ha tomado su partido, a pasar por la ficción. Empleadas de esa manera, verdad y ficción se relativizan mutuamente: la ficción se vuelve un esqueleto reseco, mil veces pelado y vuelto a recubrir con la carnadura relativa de las diferentes verdades que van sustituyéndose unas a otras. Los mismos principios son el fundamento de otra estética, el realismo socialista, que la concepción narrativa de Solienitsin contribuye a perpetuar. Solienitsin difiere con la literatura oficial del estalinismo en su concepción de la verdad, pero coincide con ella en la de la ficción como sirvienta de la ideología. Para su tarea, sin duda necesaria, informes y documentos hubiesen bastado. Lo que debemos exigir de empresas como la suya, es un afinamiento decidido y vigilante en el campo de lo verificable. Sus incursiones estéticas y su gusto por la profecía se revelan a simple vista de lo más superfluos. Y por otro lado, no basta con dejarse la barba para lograr una restauración dostoyevskiana.

Con Umberto Eco, las amas de casa del mundo entero han comprendido que no corren ningún peligro: el hombre es medievalista, semiólogo, profesor, versado en lógica, en informática, en filología. Este armamento pesado, al servicio de “lo verdadero”, las hubiese espantado, cosa que Eco, como un mercenario que cambia de campo en medio de la batalla, ha sabido evitar gracias a su instinto de conserva-

ción, poniéndolo al servicio de “lo falso”. Puesto que lo dice este profesor eminente, piensan los ejecutivos que leen sus novelas entre dos aeropuertos, no es necesario creer en ellas ya que pertenecen, por su naturaleza misma, al campo de lo falso: su lectura es un pasatiempo fugitivo que no dejará ninguna huella, un cosquilleo superficial en el que el saber del autor se ha puesto al servicio de un objeto fútil, construido con ingeniosidad gracias a un *ars combinatoria*. En este sentido, y sólo en éste, Eco es el opuesto simétrico de Solienitsin: a la gran revelación que propone Solienitsin, Eco responde que no hay nada nuevo bajo el sol. Lo antiguo y lo moderno se confunden, la novela policial se traslada a la edad media, que a su vez es metáfora del presente, y la historia cobra sentido gracias a un complot organizado. (Ante Eco, no puedo abstenerme de recordar que hasta Barrés, que veía complot judíos por todos lados, escribió: “*Rien ne déforme plus l’histoire que d’ y chercher un plan concerté*”.) Su interpretación de la historia está puesta de manera ostentosa para no ser creída. El artificio, que suplanta al arte, es exhibido continuamente de modo tal que no subsista ninguna ambigüedad.

La falsedad esencial del género novelesco autoriza a Eco no solamente la apología de lo falso a lo cual, puesto que vivimos en un sistema democrático, tiene todo el derecho, sino también a la falsificación. Por ejemplo, poner a Borges como bibliotecario en *El nombre de la rosa* (título por otra parte marcadamente borgiano), es no solamente un homenaje o un recurso intertextual, sino también una tentativa de filiación. Pero Borges —numerosos textos suyos lo prueban—, a diferencia de Eco y de Solienitsin, no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas.

Otra falsificación notoria de Eco es atribuir a Proust un interés desmedido por los folletines. En esto hay algo que salta a la vista: subrayar el gusto de Proust por los folletines es un recurso teatral de Eco para justificar sus propias novelas, como esos candidatos dudosos que, para ganar una elección local, simulan tener el apoyo del presidente de la república. Es una observación sin ningún valor teórico o literario, tan intrascendente desde ese punto de vista como el hecho, universalmente conocido, de que a Proust le gustaban las *madeleines*. Es significativo en cambio que Eco no haya escrito que a Agatha Christie o a Somerset Maugham les gustaban los folletines, y con razón, porque si pone de testigo a Proust para exaltar los folletines es justamente porque escribió *A la recherche du temps perdu*. Es detrás de la *Recherche* que Eco pretende ampararse, no del supuesto gusto de Proust por los folletines. Basta con leer una novela de Eco o de Somerset Maugham para saber que a sus autores les gustan los folletines. Y para convencerse de que a Proust no le gustaban tanto, la lectura de la *Recherche* es más que suficiente.

Mi objetivo no es juzgar moralmente y mucho menos condenar, pero aun en la más salvaje economía de mercado, el cliente tiene derecho a saber lo que compra. Incluso la ley, tan distraída en otras ocasiones, es intratable en lo que se refiere a la composición del producto. Por eso, no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola “a su manera”. La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso. Ni el *Quijote*, ni *Tristram Shandy*, ni *Madame Bovary*, ni

El Castillo pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resignan a la función de entretenimiento o de artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra. La pretensión puede parecer ilegítima, incluso escandalosa, tanto a los profetas de la verdad como a los nihilistas de lo falso, identificados, dicho sea de paso, y aunque resulte paradójico, por el mismo pragmatismo, ya que es por no poseer el convencimiento de los primeros que los segundos, privados de toda verdad afirmativa, se abandonan, eufóricos, a lo falso. Desde ese punto de vista la exigencia de la ficción puede ser juzgada exorbitante, y sin embargo todos sabemos que es justamente por haberse puesto al margen de lo verificable que Cervantes, Sterne, Flaubert o Kafka nos parecen enteramente dignos de crédito.

A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa*. Quizás —no me atrevo a afirmarlo— esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado, se obstinan en asediarla. Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto. Pero el tema es arduo, y conviene dejarlo para otra vez.

(1989)

**LA PERSPECTIVA EXTERIOR:
GOMBROWICZ EN LA ARGENTINA**

Ser polaco. Ser francés. Ser argentino. Aparte de la elección del idioma, ¿en qué otro sentido se le puede pedir semejante autodefinición a un escritor? Ser comunista. Ser liberal. Ser individualista. Para el que escribe, asumir esas etiquetas, no es más esencial, en lo referente a lo específico de su trabajo, que hacerse socio de un club de fútbol o miembro de una asociación gastronómica. La posibilidad de ser perceptible como tal o cual cosa bien definida en el reparto de roles de la imaginación social es un privilegio del hombre, no del escritor. Del hombre —es decir de la primera ficción que debe abolir, como si fuera una estética ya perimida, el escritor de ficciones. La certeza de esa desnudez no sólo orienta o preside, sino que incluso es la justificación última de su trabajo.

A priori, el escritor no es nada, nadie, situación que, a decir verdad, metafísicamente hablando, comparte con los demás hombres, de los que lo diferencia, en tanto que escritor, un simple detalle, pero tan decisivo que es suficiente para cambiar su vida entera: si para los demás hombres la construcción de la existencia reside en rellenar esa ausencia de contenido con diversas imágenes sociales, para el escritor todo el asunto consiste en preservarla. La tensión de su trabajo se resume en lo siguiente: no se es nadie ni nada, se aborda el mundo a partir de cero, y la estrategia de que se dispone prescribe, justamente, que el artista debe replantear día tras día su estrategia. Esta, y no el individualismo recalcado que se le atribuye, es la verdadera lección de Gom-

browicz. “Su pensamiento”, dice en una página del *Diario*, refiriéndose a Camus, “es demasiado individualista, demasiado abstracto”. Y unas líneas más abajo: “¿Conciencia? Aunque tenga conciencia, como todo en mí, es más bien una semiconciencia y una cuasiconciencia. Soy semiciego. Soy casquivano. Soy de cualquier manera”.

El sentido de la famosa inmadurez witoldiana es el rechazo de toda esencia anticipada. Las marionetas de *Ferdydurke* y de *Trasatlántico* se desviven por coincidir todo el tiempo con una imagen abstracta de sí mismas (el Genio Local, la Moderna, los Patriotas Polacos) y los adultos ya un poco decrepitos de *La pornografía* se estremecen ansiosamente ante esa fuerza suprema de la adolescencia que es la indeterminación. Cuando se cree ser alguien, algo, se corre el riesgo, luchando por acomodar lo indistinto del propio ser a una abstracción, de transformarse en arquetipo, en caricatura. El homosexual de *Trasatlántico* se llama lisa y llanamente “Puto”, lo que en polaco o en francés no significa nada, pero que en español quiere decir justamente eso, homosexual —y lo ridículo del personaje, y lo patético también, provienen de la constante adecuación de su comportamiento a la definición que engloba su nombre: “Puto”. En *Ferdydurke* la Moderna se viste, habla y actúa todo el tiempo como una persona moderna, de modo que acaba llamándose así, como ella cree ser, “la Moderna”. Si denominamos a alguien irónicamente por medio de un estereotipo —el Escritor, el Editor, la Belleza Local—, ya estamos dando a entender que su titular, a causa de un comportamiento demasiado definido, es víctima de cierta ilusión sobre sí mismo. De tanto ser esencias —Don Giovanni, Fausto, Tristán e Isolda— los personajes de ópera terminan por naufragar en la opereta.

Esa incertidumbre programática propia del artista explica muchas de las contradicciones de Gombrowicz, no pocas de sus rarezas e incluso de sus caprichos, como el de hacerse pasar por conde, superchería cuyo origen ficcional se

vuelve evidente, cuando nos damos cuenta de que lo pretendía de un modo intermitente, sobre todo ante los que lo conocían de Polonia y sabían que no lo era. En cierto sentido, toda veleidad de identidad personal es una tentativa de hacerse pasar por conde. Si el artista debe asumir una actitud exterior cualquiera, como de todos modos será falsa, que por lo menos sea exageradamente falsa, evidentemente ilusoria. Es un homenaje al escepticismo del interlocutor, y tiene algo de lo que Joachim Unseld llama la “argumentación pesimista” en el trato de Kafka con sus editores: “estoy muy contento de que haya decidido publicar mi libro, pero yo en su lugar hubiese rechazado el manuscrito. Me hago pasar por conde polaco, pero yo sé que usted sabe que no soy más que un pobre diablo que el viento de la contingencia depositó en este país”.

Ese viento nos lo trajo a la Argentina —el increíble azar que de ahora en adelante lo mezcla para siempre al folklore literario de Buenos Aires. En cierto sentido, cayó en un medio preparado para recibirlo, no únicamente porque la realidad histórica de la Argentina está hecha de multitudes sin patria, de inmigrantes, de prófugos, de abandonados, sino porque incluso en la literatura del Río de la Plata —la “cultura” y la “popular”—, desde antes de su llegada, pululaban los personajes de su estirpe, cuyas vidas son un interminable paréntesis entre un barco que los trajo de un lugar ya improbable y otro, fantasmal, que debería llevarlos de vuelta. Es sabido que Gombrowicz estuvo a punto de volverse a Europa en el mismo barco que lo trajo, pocos días después de su llegada, y que subió a bordo con sus valijas pero que cuando sonó la sirena anunciando la partida se volvió a bajar: el próximo zarparía casi veinticuatro años más tarde. Ricardo Piglia dice de él —hace poco se lo reprocharon en un diario—: el mejor escritor argentino del siglo XX es Witold Gombrowicz. Esa afirmación es sin duda una exageración irónica destinada a poner a prueba el nacionalismo argentino, pero no es totalmente inexacta; el tema witoldiano por

excelencia, la inmadurez, lo inacabado —que él atribuía a la cultura polaca—, venía siendo de un modo inequívoco, desde los años veinte, la preocupación esencial de los intelectuales argentinos. Y Gombrowicz observaba en esa realidad social —con mucha penetración en ciertos casos— el despliegue multiforme de su tema predilecto.

Pero éste es únicamente un aspecto de sus relaciones con la Argentina. Otro que merece ser señalado es el siguiente: buena parte de nuestra literatura —desde sus orígenes, pero sobre todo en el siglo XIX y a principios del actual— ha sido escrita por extranjeros en idiomas extranjeros: alemán, inglés, francés, italiano. Cuando todavía no teníamos literatura, ya viajeros europeos, marineros, científicos, comerciantes, aventureros, incluso espías, repertoriaban en informes, cartas, relatos, memorias, las características de nuestro suelo, de nuestro paisaje, de nuestra sociedad, de nuestras primeras diferencias con el resto del mundo. Si es cierto, como se supone, que fue en las Galápagos —las terribles *Encantadas* de Melville— donde Darwin formuló por primera vez su teoría de la evolución, es lícito calcular que la fue madurando en la Argentina, ya que en su delicioso *Viaje*, la etapa que precede a las islas Galápagos es justamente la de la pampa y los Andes argentinos. Esa literatura de viajeros es contemporánea a la aparición misma del país: así, la primera fundación de Buenos Aires que, como muchas otras empresas argentinas, acabó con una masacre, está contada por un marino alemán, que dejó el testimonio en su propio idioma. Félix de Azara, Millau, Mac Cann, Woodbine Hinchliff, Alfred Ebelot, un ingeniero de Toulouse contratado por el gobierno en 1875 para cavar —tentativa vagamente kafkiana— una fosa de quinientos kilómetros destinada a frenar las invasiones indias, Albert Londres, el incomparable W. H. Hudson, que idolatraba hasta nuestros peores defectos, los mismos que también a Borges le parecen virtudes, han sembrado de imágenes y experiencias argentinas varios idiomas del mundo. Gombrowicz se inscri-

be en un lugar destacado de esa tradición. Sus bronquios delicados, que felizmente lo obligaban a alejarse de tanto en tanto del clima húmedo de Buenos Aires, nos han deparado testimonios valiosísimos de Córdoba, de Tandil, de Mar del Plata, de Santiago del Estero. Su mirada no es solamente la de un psicólogo, la de un sociólogo y la de un esteta, sino incluso la de un observador político y, a pesar de ciertas afirmaciones caprichosas y de su obsesión confesa de originalidad —o tal vez a causa de ella—, uno de los más ciertos. El hecho de sentirse, como lo dice tantas veces en el *Diario*, el más pobre, el más desesperado de los hombres, explica quizás su preferencia por lo que él llama “lo bajo” —ya volveremos a hablar de esto un poco más adelante—, por los seres oscuros, de los que ni el atractivo erótico ni la manifestación viviente de su famosa inmadurez bastan para explicar su interés. Aunque pueda parecer absurdo tratándose de Gombrowicz, hay un elemento militante en esa afinidad, una oposición deliberada a los círculos intelectuales y políticos de Buenos Aires. Aquí, dice, únicamente el vulgo es distinguido. A él, que no se cansaba de denostar la democracia y que a veces delataba cierto masoquismo (tema por otra parte íntimamente witoldiano) en hacerse tratar de fascista, no se le escapaba sin embargo que por mucho que exaltara la aristocracia del espíritu, esa carne caliente y anónima era la única dignidad irrefutable de la vida. Aun cuando se trate solamente de un puro deseo erótico, la dependencia de los dueños de la sociedad respecto de ella, la necesidad vampírica de juventud, produce de por sí una inversión de valores, y aniquila las jerarquías sociales. Más de una vez Gombrowicz sugiere que toda la organización social está pensada como un sistema de explotación de los jóvenes por parte de los adultos. Las páginas sobre Santiago del Estero recuerdan, por su exaltación de esa belleza espontánea e inconsciente de sí misma, algunas emociones de Gauguin en el Pacífico. Y está también su percepción clara de la luz de Santiago, del aire transparente y feliz de Tan-

dil, de la peculiaridad del espacio americano en Necochea, una impresión planetaria, cósmica, la sensación de un presente sin memoria prolongándose a su alrededor hacia el infinito:

Vacío y arena, oleaje... estruendo que se ahoga y adormece. Espacios, distancias sin fin. Frente a mí y hasta Australia sólo esta agua surcada de melenas brillantes, al sur las islas Falkland y las Orcadas y el Polo. Tras de mí, el interior: Río Negro, la pampa... El mar y el espacio resuenan en los oídos y ante los ojos, producen confusión. Camino y sin cesar me alejo de Necochea... hasta que finalmente su recuerdo llega a desaparecer, y no queda sino el mero hecho de alejarse, incesante, eterno, como un secreto que llevara conmigo (Diario argentino, VI).

Como las de todo viajero, muchas de las observaciones de Gombrowicz son comparativas, pero más de una vez la evidencia de lo absoluto, algo inédito, un elemento todavía no pensado del mundo, lo desvía de su trayectoria y lo hace modificarse y crecer.

No es sorprendente: si Gombrowicz fue joven en Polonia, no cabe duda de que maduró en la Argentina. Según nos lo cuenta él mismo, en los primeros años de Buenos Aires su orgullo principal era su aspecto adolescente que confundía a sus interlocutores; podemos pues, a pesar de la ruptura brutal del exilio, atribuirle cierta continuidad a la imagen de sí mismo que tenía antes y después de su viaje. Hasta que —el *Diario* lo consigna— sobrevino la catástrofe: las primeras arrugas. En la visión witoldiana del mundo, la madurez es un trauma tan terrible como podría serlo en la de Sófocles el parricidio. En *Ferdydurke*, escrita antes del viaje, el punto de vista es el de la juventud; en *La pornografía*, el de los adultos. En *Trasatlántico* —una de sus obras maestras— el narrador es, según los medios sociales que frecuente, alternativamente objeto o sujeto de seducción. Esa madurez perfecciona su método narrativo multiplicando la variedad

de puntos de vista hasta darle a sus primeras intuiciones, como sucede en la evolución de toda gran literatura, la complejidad de un sistema. La evolución de su literatura es inseparable de su experiencia argentina, y esa experiencia penetra y modela la mayor parte de su obra, que sin ella se volvería incomprensible. A diferencia de otros escritores polacos, como Milosz, por ejemplo, Gombrowicz hizo de su exilio un medio de ensanchar y cultivar sus diferencias con Occidente, privilegiando la particularidad de su propia perspectiva. Cuando Milosz le reprocha en 1959 no ocuparse lo suficiente de la actualidad polaca, Gombrowicz le responde que Milosz juzga todavía las cosas desde una perspectiva polaca interior. Podemos considerar lo que Gombrowicz llama su “propia perspectiva”, como una perspectiva exterior, no solamente respecto de la sociedad polaca de esos años, sino también de Occidente y, sobre todo, en la más metafísica intimidad de la problemática witoldiana, respecto de la madurez apócrifa y decadente de la esfera superior, como él la llama, los “Churchill, los Picasso, los Rockefeller, los Stalin, los Einstein”, esa perspectiva exterior que “proporciona una igualdad más verdadera que la otra, la hecha de consignas y de teorías”. La perspectiva exterior que podríamos llamar generalizada, ya que Gombrowicz la aplica de un modo sistemático a todo lo que examina, si bien puede ser una consecuencia de su “obligación de originalidad”, es también el resultado de su exilio argentino. Esa perspectiva exterior es el modo que tiene la cultura argentina de relacionarse con Occidente —la exterioridad de la inmadurez polaca llevada a su máxima potencia. Traspapelándose en la banalidad argentina, Gombrowicz aterrizó más cerca de su propio ser que si hubiese integrado, como otros emigrados del Este, la “madurez” de Occidente. Para su gusto, los polacos exiliados asumen una perspectiva demasiado occidental —error que no pocos disidentes del Este han seguido cometiendo más tarde, cuando hubieran podido aprender de él, de Gombrowicz, en apariencia el más irresponsable, que en vez

de frotarse las manos ante la bella desnuda en la cama y dispuesta a dejarse poseer, sentía más estimulante, conservando la sangre fría, repertoriar sus imperfecciones, aplicándole la perspectiva exterior como a cualquier otro objeto del mundo. No podemos no admirarlo cuando, en plena guerra fría, y después de haberlo perdido todo, en vez de modelar su pensamiento según las consignas de Occidente, se detiene a examinar con sus propios criterios la cuestión del comunismo: no se es, cuando se es escritor, como decíamos al principio, ni comunista, ni liberal, ni individualista, ni nada, y consignas y teorías sólo reproducen la cristalización infecunda de abstracciones vacías, aquello que, justamente, perturba la disponibilidad del artista. La radicalización de esta perspectiva se produjo en la Argentina, primero porque su exilio obligatorio lo mandó, más lejos todavía de lo que estaba en Polonia del centro de Europa, hacia el arrabal de Occidente, pero también porque el lugar en que cayó se debatía desde hacía años en la misma problemática. Fue, como se dice, una desgracia con suerte, porque, de hoja seca y anónima llevada por el viento de la contingencia, gracias al carácter atípico de su destino de exiliado, excesivo en relación con el de otros emigrados que se integraron plenamente en la cultura occidental, pasó a ser, de toda intemperie, signo, paradigma y emblema. De todas las posibilidades de ser que se le ofrecían en los tiempos de su inmadurez, escritor europeo posnietzscheano, precursor, como lo pretendió tantas veces, del existencialismo, sacerdote en el destierro de la tradición polaca amenazada por la ola colectivista, o cualquier otra mueca rígida de la esfera superior, le tocó, gracias a un crucero de propaganda —opereta witoldiana *avant la lettre*—, un destino más fecundo, más inclasificable, el de ser Gombrowicz.

Esta singularidad —ser Gombrowicz— si ha sido una suerte para Gombrowicz, lo ha sido también para la Argentina. Al cabo de unos años, su patria perdida y la Argentina ejemplificaban para él, como modelos intercambiables, el

mismo aspecto de las cosas. Los detalles por los que difieren tienen menos peso que la acumulación de analogías. Para un argentino, hay algo inmediatamente perceptible en los juicios de Gombrowicz sobre la literatura polaca: aparte de algunas cuestiones de detalle, esos juicios pueden aplicarse en bloque a la literatura argentina, y sobre todo a uno de sus aspectos centrales, que Gombrowicz señala a menudo en el *Diario* y en sus entrevistas: el conflicto entre un nacionalismo excesivo, de tipo reactivo, y el deslumbramiento, secreto o confesado, por la literatura europea. “En lugar de la palabra Polonia, ponga la palabra Argentina”, le aconseja con determinación a Dominique de Roux en sus *Entretiens* (p. 68). Ese conflicto, en el que Gombrowicz identifica sin dificultades el síntoma de la inmadurez, y que en ambos países tiene orígenes históricos muy diferentes, representa probablemente la tensión principal de la literatura argentina, y recorre toda su historia desde la aparición de los grandes textos fundadores en la primera mitad del siglo XIX. El lector argentino puede aprender cosas más esenciales sobre su propia literatura leyendo en el *Diario* de Gombrowicz los juicios que se refieren a la literatura polaca, que en las páginas vehementes —y a veces convencidas de antemano de aquello que supuestamente deberían examinar— de algunos de nuestros propios historiadores de la literatura. Esta ambivalencia respecto de la literatura europea, mezcla de distancia geográfica y de proximidad intelectual, de rechazo y de fascinación, si bien no contribuye a facilitar la tarea del escritor argentino, presenta algunas ventajas indiscutidas, si se asume la actitud witoldiana por excelencia, la perspectiva exterior: *J'avais quasiment la certitude que la révision de la forme européenne ne pouvait être entreprise qu' à partir d' une position extra-européene, de là où elle est plus lâche et moins parfaite* (*Entretiens*, p. 82).

En una charla de 1967, Jorge Luis Borges comenzó desarrollando, a propósito de Joyce, una idea que ya había aplicado al conjunto de la literatura argentina veinticinco años

antes, en una conferencia célebre, “El escritor argentino y la tradición”. Según Thorstein Veblen, en su *Teoría de la clase ociosa*, si los judíos han sido capaces de innovar en tantos aspectos de la cultura occidental, el hecho no se debe a presuntas diferencias raciales, sino a que, estando al mismo tiempo dentro y fuera de esa cultura, a un judío siempre le será más fácil que a un no judío innovar en ella. Borges descubre la misma situación para los irlandeses respecto de Inglaterra y para el conjunto de la cultura argentina respecto de Occidente: “...les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”. En los mismos años, a pocas cuadras uno del otro, ignorándose y probablemente detestándose mutuamente, el papa de la *intelligentzia* europeizante y el emigrado polaco, los duelistas irreconciliables de *Trasatlántico*, definían, para darle un sentido a su propio trabajo, la misma estrategia respecto de la tradición de Occidente.

Esto nos lleva a otro aspecto de las relaciones de Gombrowicz con la Argentina, las que mantuvo con Borges, aunque tal vez sería más correcto decir: las que no mantuvo. Es sabido que hubo entre ellos una cena catastrófica y algunos encuentros casuales, fugaces y desdeñosos. La cena catastrófica recuerda un poco el encuentro de Joyce y Proust, en mayo de 1922, en casa de un tal Sidney Schiff, encuentro en el que, según Joyce, a Proust parecían interesarle exclusivamente las duquesas en tanto que a él, Joyce, le interesaban exclusivamente las mucamas. La afirmación de Gombrowicz de que Borges y él no se podían entender porque a Borges le interesaba la vida literaria y a él la vida *tout court* — existe una leyenda persistente sobre el vitalismo de Gombrowicz, semejante a la de su individualismo — es desmentida por la curiosa manía witoldiana de llegar a las ciudades del

interior argentino y convocar inmediatamente a los intelectuales de la región para someterlos a una especie de examen literario y filosófico antes de permitirles sentarse con él a una mesa de café y escucharlo pontificar durante horas. La acusación de europeizante que Gombrowicz blande a menudo contra Borges es infundada ya que el término supone una adhesión acrítica a todo lo que proviene de Europa; y el único sentido en el que Borges es europeizante —sintiéndose, según la descripción de Veblen, dentro y fuera a la vez— es exactamente el mismo en el que lo es el propio Gombrowicz. En cuanto al pretendido esnobismo aristocratizante de Borges, que no pierde la ocasión de evocar sus antepasados militares y sus orígenes ingleses, si algo nos recuerda son justamente las pretensiones nobiliarias de Gombrowicz y su costumbre de recitar con lujo de detalles su árbol genealógico para desesperación de sus interlocutores. Esta última semejanza, puramente anecdótica, no debe hacernos olvidar otras coincidencias más singulares: aparte de la perspectiva exterior, no es difícil descubrir en ambos, tal vez como consecuencia de esa perspectiva, el mismo gusto por la provocación, la misma desconfianza teórica ante la vanguardia y, sobre todo, el mismo intento de demolición de la forma; uno, Gombrowicz, exaltando la inmadurez y el otro, Borges, desmantelando con insistencia la ilusión de la identidad —probablemente a partir del mismo maestro, Schopenhauer. Hay otro punto inesperado en el que coinciden: la atracción por “lo bajo”. El culto del coraje, la predisposición a entrevistar proxenetas diestros en el uso del cuchillo y a ver en los diferendos entre matones de comité un renacimiento de la canción de gesta, equivalen en Borges a la inclinación de Gombrowicz por la adolescencia oscura y anónima de los barrios pobres de Buenos Aires, en la que le parecía encontrar la expresión viviente de uno de sus temas fundamentales. Es cierto que difieren en mucho puntos —por ejemplo, uno pretendía ser infinitamente modesto y el otro infinitamente arrogante— pero todas esas

coincidencias profundas merecen ser tomadas en consideración, porque son las que otorgan la pertinencia, la actualidad de sus obras respectivas, las que hacen que esas obras, estrictamente contemporáneas una de la otra, a pesar de la envoltura distinta con que han llegado hasta nosotros, nos apasionen con idéntica intensidad —y a veces también, y por qué no decirlo, cuando en ciertos momentos nos impacientan o nos decepcionan, lo hagan por razones muy parecidas: paradojas forzadas, juicios lapidarios y gratuitos, autoimitación, *ressassement eternal*.

Después de todo, fueron vecinos durante veintitrés años, respirando al mismo tiempo el aire delgado y venenoso de Buenos Aires y dialogando, cada uno a su modo, desde esas orillas remotas, con la cultura occidental. De ese diálogo, el *Diario* de Gombrowicz es la manifestación más evidente. Algunos de sus lectores se han quejado, sin duda con razón, de no encontrar en sus páginas la transcripción fiel de muchas circunstancias de las que fueron testigos o protagonistas. Pero hay un error de óptica en ese reproche: a diferencia del de Gide, del de Thomas Mann o del de Pavese, el *Diario* de Gombrowicz se ocupa muy poco de la vida íntima de su autor —y de ciertos aspectos de esa vida íntima tenemos la impresión de que hay un ocultamiento deliberado, un silencio voluntario, y hasta cierta mistificación— pero el interés de sus páginas estriba justamente en que tratan menos de acontecimientos que de *problemas*. Es cierto que, a diferencia de la ficción, el diario no puede esquivar la cuestión de la sinceridad y que, en tanto que a una ficción se le exige únicamente verosimilitud, de un diario íntimo se espera veracidad. Pero la sinceridad de Gombrowicz, su auténtica originalidad, estriba en el modo de encarar los problemas de que trata. Y sus alusiones personales, cuando no son meras descripciones de hechos cotidianos sin importancia, aparecen ya transformadas en problemas, en ejemplos de un debate intelectual. Los cuatro *Yo* sucesivos del principio fueron agregados deliberadamente para su

edición en forma de libro. Y en cierto momento, después de consignar con minucia una serie de banalidades, termina diciendo, como si se tratara de una excepción: “esto para aquellos a quienes pueda interesarles mi vida”. El *Diario* de Gombrowicz no es un pretexto para la introspección, sino para el análisis, la reflexión y la polémica.

Como es sabido, la mayor parte del *Diario* fue escrita en la Argentina. Por razones inexplicables, existe una selección llamada *Diario argentino* y editada hace unos años en Buenos Aires. Ese desmembramiento es absurdo por la sencilla razón de que todo el diario es argentino, porque si bien una parte fue escrita después de su regreso a Europa y decenas y decenas de páginas no hacen la menor referencia a la Argentina, la razón de ser del *Diario* es la experiencia argentina, la situación singular del aislamiento de su autor ya que, en lugar de ser una manera de encerrarse en sí mismo, el *Diario* de Gombrowicz es el campo de batalla contra ese aislamiento. Quienes menos deberían desear el desgajamiento absurdo del pretendido *Diario argentino*, son en primer lugar los argentinos, porque pueden ser los más capaces de percibir la resonancia especial que adquieren los juicios de Gombrowicz sobre la cultura de Occidente cuando son proferidos en el contexto argentino. El entrelazamiento único de la aventura witoldiana, su lección principal, consiste en la hipérbole de su destino que lo llevó, de una marginalidad teórica y relativa, a una real y absoluta. De esa marginalidad hizo su vida, su material y su fortaleza. Sean argentinos o no, quienes lean el *Diario* o *Trasatlántico*, no leerán solamente a un autor llamado Gombrowicz, sino que leerán también, y no únicamente entre líneas, a la Argentina.

(1990)

BORGES FRANCÓFONO

“Nada gana el *Quijote* con que lo refieran de nuevo”: el 29 de enero de 1937, Borges publicaba esta frase en su columna literaria de la revista *El Hogar*, un semanario mundano para el que escribió, de 1936 a 1939, una serie de ensayos, reseñas bibliográficas y biografías sucintas de escritores contemporáneos. Seleccionadas y reunidas en libro en 1986, esas crónicas son sin duda el texto más importante de Borges aparecido en volumen desde *El hacedor* (1960). A diferencia de las autoimitaciones deslavadas de los años setenta, los *Textos cautivos* nos sumergen otra vez en la efervescencia borgiana de la década del treinta, y en los antecedentes teóricos inmediatos de muchas de sus páginas fundamentales. Al margen de los grandes mitos culturales de su obra, esos artículos periodísticos han preservado sus lecturas cotidianas y, sobre todo, el juicio que le merecen sus contemporáneos, de los que, salvo rarísimas excepciones, no se ocupan los ensayos críticos de *Inquisiciones* y de *Discusión*.

Las almas delicadas (de las que formo parte) deben abandonar toda esperanza antes de entrar: lo arbitrario se pasea con total libertad en esas páginas. En primer lugar, la predilección de Borges por la literatura anglosajona deja de ser un mero gusto estético para alcanzar las fronteras de la obsecuencia, y en cuanto a sus ideas políticas, *no problem*: se ajustan en todo a la doctrina oficial del *Foreign Office*. Pero a eso ya nos tenía acostumbrados. Su inclinación conocida por ciertos escritores de segundo orden (H. G.

Wells, Chesterton, Leon Bloy) es complementada en esta antología por la exaltación o la mención de autores de tercero, de cuarto e incluso de ene-orden. Es verdad que, de los grandes, aparecen O'Neill, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, pero son únicamente estos dos últimos los que salen ilesos. Los elogios que reciben Pound, Joyce o Eliot vienen siempre acompañados de críticas severas. Así, Pound, por ejemplo, igual que Mallarmé y James Joyce, incurre en la "coquetería literaria" de usar la inteligencia para simular el desorden. Y Joyce, si bien es probablemente el escritor más eminente de su época, "sus primeros libros (anteriores a *Ulises*) no son importantes", y, en cuanto a *Finnegans Wake*, es una "concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes": los de Jules Laforgue le parecen superiores. En compañía de estos rigores cuánta admiración, benevolencia o imparcialidad para autores como Ellery Queen, Louis Golding, Countee Cullen, Eddna Ferber e incluso Mae West (por su contribución a la literatura moderna y no al arte cinematográfico).

Una sola pasión puede compararse en intensidad a la anglofilia de Borges: su francofobia. Si no vacila en ser neutro con Mae West, complaciente con un tal Alan Griffiths (título de su novela: *Of Course, Vitelli!*), es implacable con Corneille, sangriento con Breton, desdeñoso con Baudelaire. Llama a Isidore Ducasse "el intolerable conde de Lautréamont" y afirma que Rimbaud fue "un artista en busca de experiencias que no logró". En media página, mata de un solo tiro dos pájaros de especies diferentes, Etiemble y Daniel-Rops; en otra ridiculiza a Romain Rolland, y en párrafos sucesivos se permite ser condescendiente con Jules Romains (a causa de una epopeya en verso) y con Lenormand. A pesar de que ya estamos en 1939 no se encuentra, en las 338 páginas del volumen, la menor referencia a Gide o a Proust. Dos autores se salvan de la hecatombe: Henri Duvernois, porque su libro "acaso no es inferior a los más intensos de

Wells”, y Robert Aron, autor de una novela llamada *La victoria de Waterloo*, título que podría explicar el entusiasmo de Borges, que no se priva de ilustrar a sus lectores: “el título puede parecer paradójico en París, pero para nosotros, los argentinos, Waterloo no es una derrota”. A simple vista, adivinamos una especie de alergia a lo que Thomas De Quincey —uno de los maestros de Borges— llamó “las normas parisinas en materia de sentimiento”.

Por curioso que parezca, esos dislates, esas manías —qué escritor no los comete o no las tiene—, todos esos extraños caprichos reunidos constituyen una excelente literatura, y *Textos cautivos* (el título es de los compiladores), por su sensatez teórica, por su gracia verbal, por su humor constante, merece figurar entre los mejores libros de Borges. Las “biografías sintéticas de autores” recuerdan las biografías de facinerosos de la *Historia universal de la infamia*, y las reseñas críticas, los resúmenes de libros imaginarios de los años cuarenta, con la delicia suplementaria de que muchos de los libros verdaderos que comenta son más inverosímiles que los ficticios. Fue probablemente el primero que habló de William Faulkner en idioma español: “en sus novelas no sabemos qué pasa, pero sabemos que lo que pasa es terrible”. Es, me parece, gracias a las obligaciones didácticas de esos artículos periodísticos, que el barroquismo un poco decorativo de su prosa juvenil adquiere la sencillez y la precisión incomparable de los grandes textos de las dos décadas venideras.

Pero volvamos a un tema preciso de esas crónicas: Paul Valéry. En la “biografía sintética” más que sibilina que le dedica, adverbios, opiniones indirectas y adjetivos ambiguos, califican la prosa de Valéry, después de haber demolido en forma lapidaria su poesía. Según Borges, “*Monsieur Teste* es quizá la invención más extraordinaria de las letras actuales”. Pero, en el contexto, “extraordinaria” no es necesariamente un elogio, y podemos interpretarla como “curiosa”, “inverosímil”, “monstruosa”. Ya en un artículo importante de 1930,

“La supersticiosa ética del lector”, leemos que “el hábito hiperbólico del francés está en su lenguaje escrito asimismo: Paul Valéry, héroe de la lucidez que organiza, traslada unos olvidables y olvidados renglones de La Fontaine y asevera de ellos (contra alguien): *les plus beaux vers du monde*”. Es verdad que a la muerte de Valéry, en 1945, Borges escribió su necrológica, en la revista *Sur*, pero, a pesar de algunos elogios de circunstancia, la sempiterna objeción vuelve a aparecer: “Valéry ha creado a Edmond Teste; ese personaje sería uno de los mitos de nuestro siglo si todos, íntimamente, no lo juzgáramos un mero *Doppelgänger* de Valéry”. ¡Una idea fija! En Santa Fe, una tarde de 1968, es decir treinta y ocho años después de las primeras reticencias, durante una caminata se detuvo bruscamente y me lanzó a quemarropa: “¿No le parece una grosería de parte de Valéry llamar ‘Cabeza’ (*Teste*) a un señor muy inteligente?”

La “biografía sintética” de Paul Valéry apareció en *El Hogar* el 22 de enero de 1937, es decir una semana antes de que apareciera, en un artículo sobre Unamuno, la frase que cito al principio: “Nada gana el *Quijote* con que lo refieran de nuevo...”. Un año y medio más tarde, el 10 de junio de 1938, Borges reseña (y refuta) la *Introduction a la Poétique*, publicación en volumen del curso de Valéry en el Collège de France. De ese libro, Borges cita la idea de Valéry según la cual una verdadera historia de la literatura debería ser “una historia del espíritu como productor o consumidor de literatura, historia que podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”. Más adelante, analizando otros conceptos (en particular el de la literatura como resultado de una simple combinatoria de las propiedades del lenguaje y, por otra parte, el de que la obra literaria sólo existe en acto, lo que equivale a decir durante la lectura), Borges observa una contradicción: “Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector”. Y Borges analiza esa varia-

ción histórica de un texto literario, tomando como ejemplo un verso de Cervantes.

Espero que mis lectores ya perciban el sentido de mi demostración: en los escritos periodísticos que acabo de señalar está el origen del primer cuento de *Ficciones*, el primer cuento que Borges escribió, en 1939, después de un accidente grave, un cuento que, por otra parte, goza de una celebridad mundial y de una estima particular entre sus lectores franceses: me refiero a “Pierre Menard, autor del Quijote”. Ese cuento ha servido a muchos estudiosos para deducir de él la quintaesencia de la poética borgiana, su manifiesto sobre la figura del creador y de su concepción de la literatura. En rigor de verdad, la idea que Borges tiene de la literatura es exactamente opuesta a la de Pierre Menard: su cuento es una sátira de “las normas parisinas en materia de sentimiento” y el personaje principal una caricatura, o una reducción al absurdo, de Paul Valéry. Comparar a Borges con su criatura sería, más que una equivocación crítica, una verdadera ofensa: para Borges, Pierre Menard es, en el mejor de los casos, un frívolo, y, en el peor, un plagiario y un charlatán.

“Pierre Menard...” es uno de los hechos más curiosos de la literatura contemporánea: un texto al que la crítica, que sin embargo rara vez deja de percibir su intención satírica, se obstina en interpretar al revés de lo que el autor se ha propuesto. Se ha querido ver repetidas veces en el personaje de Pierre Menard la figura emblemática de todo escritor, pero esa interpretación, que puede ser válida para todo el mundo, no lo es para Borges. De los diecisiete cuentos que contiene *Ficciones*, es el único claramente cómico, y en los otros cuentos en que se habla de escritores, como el “Examen de la obra de Herbert Quain” o “El milagro secreto”, la concepción del trabajo y de la ética del hombre de letras (experimentación y dignidad política) contrastan sugestivamente con las ambigüedades de “Pierre Menard...”. Casi treinta años después de haber escrito “Pierre Menard...”, Borges compuso con Bioy Casares una parodia, “Homenaje a Cé-

sar Paladión”, donde, con trazos un poco más gruesos, construye otra figura de plagiario. Los dos cuentos tienen aproximadamente el mismo esquema: un esnob se empeña en exaltar, contra toda evidencia, una personalidad literaria que no es otra cosa que un farsante. En los cuentos encontramos una situación narrativa idéntica: del personaje en cuestión, el lector sabe más que el narrador, ya que al lector le es permitido juzgar imparcialmente los elementos que presenta el narrador, a quien la admiración obnubila. Así el narrador de “Pierre Menard...”, que no vacila en creer que su admirado maestro ha reescrito palabra por palabra ciertos capítulos del *Quijote*, se niega a examinar la cuestión capital de los borradores, esos borradores que nadie ha visto y que permiten legítimamente sospechar a los detractores de Menard que su supuesta reescritura no es más que una simple transcripción, es decir un plagio. Pero el plagio (que, por otra parte, es una obsesión borgiana y no únicamente en relación con una metafísica de la identidad) es ridiculizado no por razones morales, sino por ser el síntoma de una teoría literaria equivocada. El plagiario César Paladión llama a sus apropiaciones —*Emile, Egmont, Le chien des Barkerville, Les georgiques* en traducción española, e incluso *De divinatione* en latín, etcétera— una “ampliación de unidades”, imitando el ejemplo de Pound o Eliot que en sus obras poéticas incluyen fragmentos de diversos autores. Su crédulo comentarista menciona un tratado, *La línea Paladión-Pound-Eliot* que, como por casualidad, fue impreso en París en 1937. Además está decir que Paladión es contemporáneo de Menard y que su exégeta lo compara con Goethe, con quien “comparte” un *Egmont*. Para el panegirista de Nîmes “el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes”, que le parece innecesario y contingente, y no vacila en considerar a Cervantes un mero precursor del “simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste”.

Es verdad que hay una ambigüedad deliberada en el cuento, pero su razón de ser está en la verosimilitud del contexto narrativo y no en una supuesta adhesión borgiana a las teorías literarias de su personaje. La alusión a John Wilkins y a Raymundo Lulio como antecedentes de la concepción que Valéry tiene del lenguaje y de la literatura no debe hacernos olvidar que, en repetidas ocasiones, Borges ha considerado el lenguaje universal de Wilkins y el *Ars Magna* de Lulio como meras curiosidades no exentas de ridículo. Esos pretendidos fundamentos teóricos de la práctica literaria de Menard no soportan el contraste con las enormidades —Cervantes precursor— que profiere su exégeta. La virulencia de la sátira excede incluso lo puramente literario: los amigos de Pierre Menard coquetean con el fascismo (alusión a D'Annunzio, otra *bête noire* de Borges), y el narrador —que algunos han confundido estúpidamente con Borges— se permite insidiosas alusiones antisemitas: “el filántropo internacional Simón Kautzsch, tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras”.

Podemos pues afirmararlo sin vacilaciones: “Pierre Menard, autor del Quijote” es un arreglo de cuentas con la literatura francesa —o con la idea que Borges se hacía en los años treinta de la literatura francesa. Particularmente, con el simbolismo y el postsimbolismo y, personalmente, con la figura de Paul Valéry. Ignorarlo, equivaldría a ignorar *l'élément transatlantique de sa nature* (Henry James). Excepción hecha de Flaubert, de algunos versos de Verlaine y del innarrable Leon Bloy, Borges consideraba la literatura francesa como artificial y frívola. Que esa convicción era intensa lo demuestra el hecho de que llega a tratar de frívolo incluso a Pascal.

Obviamente, la frivolidad francesa es un lugar común, un prejuicio, y de ningún modo un concepto y, en general, las opiniones de Borges sobre la literatura francesa se manifiestan mediante observaciones satíricas o rasgos de malhumor. Tal vez habría que preguntarse si esas reticencias bor-

gianas no revelan una suerte de incompatibilidad. Si en el mejor de los casos Pierre Menard no es un estafador, podríamos preguntarnos si lo que Borges critica en su método literario (el de Valéry), no es una especie de voluntarismo conceptual que él juzga inadecuado para la creación literaria. Si esto fuese verdad (y muchos textos de Borges que no puedo citar aquí podrían tal vez testimoniarlo) nos encontraríamos ante una curiosa paradoja: Borges sería exaltado por la crítica francesa en nombre de ciertos valores literarios a los que Borges se opuso durante toda su vida. Por una coincidencia histórica, la obra de Borges comienza a ser apreciada en Francia en pleno auge del formalismo estructuralista y postestructuralista, que ha puesto de relieve, preferentemente, una versión intelectualista de sus escritos. En mi opinión, esa versión es tan legítima como cualquier otra. De lo que no estoy seguro, es de que esa opinión pueda ser también la de Borges. Y no son sus salidas caprichosas de los últimos años, sino muchos de sus textos capitales los que me hacen dudar. Hacer de Borges una especie de discípulo de Pierre Menard es tan aventurado como identificar la filosofía política de Shakespeare con las ambiciones truculentas de Macbeth.

(1990)

SANTUARIO, 31

De los escritores que nos gusta releer, tenemos la costumbre de volver siempre a los mismos textos. Una y otra vez, las mismas frases exaltantes, releídas a lo largo de años y décadas, despiertan en nosotros las mismas imágenes y las mismas emociones.

Pero en la relectura experimentamos también el doble placer de la repetición y del descubrimiento, porque la ley según la cual todo gran texto literario es uno y múltiple admite esa contradicción. Como el niño que quiere escuchar siempre la misma historia antes de dormirse y que corrige a su padre o a su madre cuando cambian, por distracción o por gusto de la novedad, algunos elementos archiconocidos del relato, así el lector, cuando vuelve a sus textos preferidos, busca, por la fuerza de la nostalgia tal vez, la repetición. Y como dice Beckett: “si llegaba a cambiar una sola palabra del texto le hubiese dado, con mi puñito, un golpe en la panza”. Pero también como el niño que, noche tras noche, encuentra en la historia invariable sentidos nuevos a medida que crece, el lector adulto toma conciencia de nuevos elementos que estaban ya en el texto, pero que únicamente la experiencia de su propia vida y de su propio pensamiento le permite descubrir. Toda lectura es interpretación, no en el sentido hermenéutico, sino más bien musical del término. Lo que el lector ha vivido le da al texto su horizonte, su cadencia, su *tempo* y su temperatura. Texto y lector viven una vida común, en la que cada uno se alimenta del otro.

De los jóvenes escritores de mi generación, al final de

los años cincuenta y principios de los sesenta, en el Río de la Plata, pocos eran los que no conocían de memoria, en la traducción de Borges, el párrafo final de *Las palmeras salvajes*, que termina así: “Entre la nada y la pena, elijo la pena”. Desde luego que también a mí me gustaba, y lo sabía también de memoria, pero prefería el fragmento de *Old Man* en el que los penados, al pasar por un puente, contemplan la inundación de la que hasta ese momento únicamente han oído hablar por la radio, y sobre la cual uno de ellos está leyendo un artículo aparecido en el diario de la víspera. He releído mil veces el principio del capítulo 6 de *Luz de agosto*, donde se cuenta la infancia de Joe Christmas, y que comienza con estas dos frases sorprendentes: *Memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects, longer than knowing even wonders* (“La memoria cree antes de que el conocimiento recuerde. Cree mucho antes de recordar, mucho antes de que el conocimiento se interrogue”). También he releído innumerables veces el principio del relato *Old People*, y, entero, en incontables ocasiones, el relato “Hojas rojas”, que es uno de mis cuentos preferido de Faulkner o de cualquier otro escritor, y sobre el cual me gustaría escribir algo alguna vez, ya que me parece representar la quintaesencia del mundo faulkneriano. Va de cajón que de sus novelas de los que un crítico llamó “sus grandes años” —1929-1942— he releído varias veces la mayoría, enteras o por fragmentos. Y si *Santuario*, aunque me gusta mucho, no me parece la más perfecta de todas, leí el último capítulo, el capítulo 31, decenas de veces. Creo que constituye una de las cumbres de la obra de Faulkner.

Consideremos primero el aspecto formal: introduciendo la historia familiar de Popeye después del desenlace de la novela, Faulkner cambia bruscamente la dirección del relato y produce una sorprendente impresión de recomienzo. A decir verdad, emplea ese procedimiento varias veces a lo largo de su obra, por ejemplo cuando en el capítulo 19, y después en el capítulo 21 de *Luz de agosto*, des-

plaza el punto de vista del relato introduciendo nuevos personajes (el fascista Percy Grimm que asesinará a Christmas y el vendedor de muebles que cuenta a su mujer, de regreso de un viaje, su encuentro con Lena, su hijo y Byron Bunch, y que es para nosotros, los lectores, que sabemos más de ellos que el que lo está contando, la última vez que vemos a estos personajes). Gracias a ese tipo de procedimientos, las novelas de Faulkner dan siempre esa impresión de una realidad fragmentada, y expuesta a espejos múltiples que la reflejan. Como Dostoievski y Conrad, y, por supuesto, Joyce, Faulkner figura entre los primeros, en nuestro siglo, que supieron transmitir a sus lectores, a través de la complejidad de sus procedimientos narrativos, la complejidad del mundo.

Pero en *Santuario*, ese recommienzo no es únicamente un recurso formal. Si la novela recommienza, es para proseguir su desarrollo y exponer hasta sus últimas consecuencias sus intenciones. A pesar del *flashback* que retorna hasta los orígenes prenatales de Popeye, el ritmo del relato se acelera y progresa por saltos sucesivos, casamiento de los padres, nacimiento de Popeye, suicidio por fuego de la abuela, infancia y después casi inmediata reaparición de Popeye ya adulto y gángster en Memphis, arresto por un crimen que no ha cometido, en el camino a Pensacola adonde, como todos los años para la misma época, va a visitar a su madre, y por último juicio sumario (el jurado delibera durante ocho minutos antes de declararlo culpable y condenarlo al patíbulo). Ese relato fulgurante de la historia de Popeye reelabora también la moral faulkneriana enturbiando de un modo deliberado las nociones de bien y de mal hasta obtener una negrura pantanosa. Todos los que han declarado el pretendido puritanismo de Faulkner deberían releer atentamente este capítulo. Hasta esa altura de la novela, Popeye es el gángster impenetrable y glacial que siembra la tragedia por donde pasa, encapsulado en sus móviles atrocies y en su indiferencia. Todo el sistema trágico de *Santua-*

rio reposa, por decir así, sobre la imperturbabilidad destructora de Popeye que atraviesa la novela como la encarnación del mal absoluto. Pero bruscamente, en el último capítulo, Popeye, que hasta entonces representaba la extrañeza del mal, se transforma en el símbolo mismo de la condición humana.

Hay muchos melancólicos en las novelas de Faulkner, sombras saturninas que rumian, solitarias, los pensamientos más negros y los recuerdos más intolerables. A menudo los esperan la muerte o la locura. A veces, no se han puesto al margen de la sociedad ni por el aislamiento, como el reverendo Hightower, ni por el delirio como Darl Bundren, ni por el crimen como Samuel Worsham Beauchamp, como Joe Christmas o como Popeye: aunque desesperados, viven y actúan en la sociedad, como Horace Benbow que trata en vano de salvar del linchamiento a un inocente.

Figura eminente en medio de esa galería de seres saturninos, el caso de Popeye es sin embargo único en toda la obra de Faulkner. Avido, implacable y determinado, y sin más reglas de conducta que las que le dictan sus propios deseos desenfrenados, en el capítulo 31 nos damos cuenta sin embargo de que su impasibilidad no era más que una fachada para ocultar su profunda desesperación. Algunos han ironizado sobre Faulkner arguyendo que tenía la mala costumbre de sugerir que sus personajes eran figuraciones de Cristo, como Joe Christmas o el suboficial de *Una fábula*, y aunque es cierto que hay una utilización deliberada de esos símbolos, resulta sin embargo evidente que, según la fórmula de Sartre, el hombre faulkneriano, como el de Dostoievski, es “un animal divino y sin Dios”. Popeye también nació el día de Navidad, pero a diferencia de Cristo fue abandonado por Dios, no en la cruz, en el momento de su muerte, sino en el instante mismo de su nacimiento.

De fresco social y de sátira, de parodia de novela negra con no pocos elementos góticos, *Santuario*, en su último ca-

pítulo, culmina en una antropología negativa, la más pesimista tal vez de toda la obra de Faulkner. Lo más admirable es que esta conclusión sombría haya sido hecha de manera cómica. Desde el padre rompehuelgas, que desaparecerá inmediatamente después de haberlo engendrado, hasta su verdugo a quien, como última voluntad, le pedirá que le acomode un mechón de pelo, después de haber metido la cabeza en la horca, una serie vertiginosa de sombras grotescas desfila ante el rostro liso y fijo de Popeye, y con ella toda la sociedad, toda la época, todos los valores y todas las instituciones vienen a estrellarse contra sus zapatos meticulosamente lustrados. La familia, la moral, la justicia, la Iglesia y hasta el hampa gesticulan sin resultado ante el pequeño aborto impasible y blanco, y revelan su esencia irrisoria y vacía. El contraste entre la impasibilidad de Popeye y la agitación de sus jueces, de sus abogados, de sus curas y de sus verdugos es de una comicidad sabiamente modulada porque ninguno de esos fantoches es capaz de entender el sentido profundo de su indiferencia. Algunos piensan incluso que se trata de una táctica sibilina de gángster para salir del paso gracias al apoyo de políticos corruptos que le atribuyen en Memphis o en alguna otra parte. Nadie es capaz de comprender que Popeye se sabe condenado desde el día mismo de su nacimiento, él, “ese hombre que ganaba dinero y no sabía qué hacer con él ni en qué gastarlo, porque ya le habían advertido que el alcohol lo mataría más rápido que un veneno, ese hombre que no tenía amigos, que no había conocido ninguna mujer, y se daba cuenta de que nunca podría hacerlo”.

Situando a Popeye en el centro de su reflexión sobre el hombre, Faulkner alcanza la cumbre de su arte y la universalidad sublime de su moral. En la prosa nerviosa y fluida del capítulo 31, los diálogos exactos y coloridos, las frases laconicas que se suceden unas a otras con una precisión musical, muestran la pertinencia y la perfección que únicamente otorga, muy rara vez, la inspiración más alta y más lúcida.

Nuestras exigencias como escritores y como lectores deben tener en cuenta ese rigor ejemplar, en este tiempo en el que una práctica así de la literatura parece no ser más que la reliquia espléndida de un arte olvidado.

(1996)

ZAMA

a Nicolás Sarquis

Como la mayor parte de los acontecimientos literarios, la aparición de *Zama* en 1956 pasó prácticamente desapercibida. Algunas reseñas bibliográficas aisladas señalaron sin embargo la calidad del libro. Abelardo Arias diría más tarde, y con razón, que si Antonio Di Benedetto hubiese escrito sus cuentos y novelas en París y no en Mendoza, su ciudad, sería mundialmente famoso; a diferencia de otros escritores latinoamericanos que escriben desde Europa y han alcanzado de ese modo, y quizás por esa razón, gran renombre en las letras continentales pero no mundiales, *Zama* ocupará algún día ese lugar codiciado. Si los críticos de habla española hablaran de los buenos libros y no de los libros más vendidos y más publicitados, de los libros que trabajan deliberadamente contra su tiempo y no de los que tratan de halagar a toda costa el gusto contemporáneo, *Zama* hubiese ocupado en las letras de habla española, desde su aparición, el lugar que merece y que ya empieza, de un modo silencioso, lento y férreo, a ocupar: uno de los primeros. *Zama* es superior a la mayor parte de las novelas que se han escrito en lengua española en los últimos treinta años, pero ninguna buena novela latinoamericana es superior a *Zama*.

Se ha pretendido, a veces, que *Zama* es una novela histórica. En realidad, lejos de ser semejante cosa, *Zama* es, por el contrario, la refutación deliberada de ese género. No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del

pasado no pasa de ser simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se *construye* una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso.

La pretensión de escribir novelas históricas —o de estar leyéndolas— resulta de confundir la realidad histórica con la imaginación arbitraria de un pasado perfectamente improbable. Ya no recuerdo quién ni dónde, afirmaba que el único valor de *Zama* era el de *reconstruir* la lengua colonial de la época en que se supone transcurre la novela. En *Zama* no hay ninguna clase de reconstrucción lingüística tampoco —y es evidente que tal proyecto no ha sido nunca tenido en cuenta por su autor. Hay, por el contrario, y en el sentido noble del término, sentido que se opone al de burla o pastiche o imitación, más lúcidamente, parodia.

Lo que distingue a una parodia de una imitación es la relación dialéctica que la parodia establece con su modelo, mediante la cual el modelo es recubierto sólo parcialmente para lograr, de ese modo, a partir de la relación mutua, un nuevo sentido. La imitación pretende superponerse enteramente a su modelo, empresa que es, desde luego, inútil, ya que siempre ha de quedar un margen, un intersticio, por el que se muestre el modelo poniendo en evidencia, al mismo tiempo, la imitación. En la parodia ese intersticio es deliberado y de la exhibición de la parodia como tal surgirá el sentido nuevo.

Es a través de esa parodia, justamente, que *Zama* quiere mostrar que no ha de leérsela como una novela histórica. La lengua en que está escrita no corresponde a ninguna época determinada, y si por momentos despierta algún eco histórico, es decir el de una lengua fechada, esa lengua no es de ningún modo contemporánea a los años en que supuestamente transcurre la acción —1790-1799—, sino anterior en casi dos siglos: es la lengua clásica del Siglo de Oro. Desde luego que no se trata de una imitación pedestre a la mane-

ra de nuestros neoclásicos, sino de un sabio procedimiento alusivo y secundario incorporado a la entonación general de la lengua personal de Di Benedetto.

Toda narración transcurre en el presente, aunque habla, a su modo, del pasado. El pasado no es más que el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo que ya ha perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar, del mismo modo que su lectura, en el presente. Al hacer más evidente ese pasado, al convertirlo en pasado crudo, nítidamente alejado de la experiencia narrativa, el narrador no quiere sino sugerir la persistencia histórica de ciertos problemas. El esfuerzo de Di Benedetto tiende, por lo tanto, no a evadirse del presente —esfuerzo condenado por otra parte a una imposibilidad trágica— sino a exaltar la validez del presente y a hacerla más comprensible mediante un alejamiento metafórico hacia el pasado.

Pero no por no poder ser novela histórica, la narración no ha de poder ser históricamente fechada. Publicada en 1956, *Zama* tenía más de una razón para pasar casi inadvertida: en la Argentina, en esos años, el existencialismo y su giro sociológico, marcado por *Qué es la literatura* de Sartre, constituían la influencia mayor sufrida por nuestros escritores y nuestros intelectuales. En ciertos aspectos, *Zama* puede ser considerada una novela existencialista, aunque por muchas razones se aleja considerablemente de esa corriente. Por una parte, *Zama*, en la que la historia está, a su modo, presente, se niega a aceptar ese giro sociologista considerando, con razón, que el giro sociológico del existencialismo, si bien ha sido fecundo para su evolución, introduce un elemento voluntarista que es extraño a la narración. Y, por otra parte, mediante su alejamiento metafórico hacia el pasado, *Zama* echa por tierra el historicismo superficial que pretende que el repertorio temático del existencialismo no ha sido más que el producto, en sentido puramente determinista, de la Segunda Guerra Mundial.

Zama es, por ciertos aspectos de su concepción narrativa, comparable a las obras mayores de la narrativa existencialista, como *La náusea* y *El extranjero*. Yo creo, sin embargo, que por las circunstancias en que fue escrita y la situación peculiar de la persona que la escribió, *Zama* es en muchos sentidos superior a esos libros.

En primer lugar, lo que distingue los libros citados de *Zama* es que sus autores, de un modo u otro, han tenido, en la época en que los han escrito, un comercio estrecho con la filosofía. *La náusea* es un libro que, por haber sido escrito *después* de haber sido concebida la filosofía que lo sustenta, podemos considerar como un *informe* o una ilustración de ciertas tesis más que como una narración. Algo aproximado, aunque menos tajante, podemos afirmar de *El extranjero*. *Zama* en cambio no es el producto de ninguna filosofía previa: encuentra más bien espontáneamente a la filosofía, como Edipo a su padre desconocido en la encrucijada trágica.

De este hecho podemos inferir una distinción precisa entre literatura y filosofía: distinción que no se encuentra en el objetivo de reflexión sino en la fase del proceso de creación o de expresión en que ese objeto se halla ubicado: anterior en el caso de la filosofía; dentro, en alguna parte, en el caso de la narración.

La filosofía parte de un objeto de reflexión; la narración da con él o lo siembra en algún momento de su recorrido. El hecho de que Di Benedetto sea un escritor y no un filósofo y el hecho de que haya escrito su novela en una pequeña ciudad argentina y no en la ciudad en la que el existencialismo alcanzó el esplendor mundano que lo convirtió en la moda intelectual de los años cincuenta, multiplica el valor de *Zama* y corrobora la universalidad de ciertos temas mayores del existencialismo, que la mundanidad no hizo más que poner, en su momento, en tela de juicio.

La estructura interna de *Zama* es aparentemente simple. Es el protagonista mismo quien narra, en primera per-

sona, diez años de su vida, años cruciales en que su decadencia física y moral va poniéndolo, como un río lento y terrible, en la orilla opuesta de la vida.

Pero esa simplicidad narrativa es engañosa: una y otra vez, la narración lineal es interferida por breves historias, alegorías, metáforas, que anulan la ilusión biográfica e instalan el conjunto de lo narrado en una dimensión mítica. A partir de la cuarta frase del libro, que es también el cuarto párrafo, la descripción de un mono muerto detiene la narración —es decir la simple marcha de los acontecimientos— y la cifra en un sentido que es ambiguo y sin embargo revelador de lo que está por venir, como si instintivamente el narrador supiese que no vivimos nuestra vida más que al margen de los acontecimientos y superponiendo a nuestra experiencia la reflexión confusa sobre sus sentidos posibles.

Este procedimiento quiebra continuamente la narración, no sólo en *Zama* sino en la mayor parte de los escritos de Di Benedetto, y la enriquece. Se trata, veinte años antes que la retórica del Nouveau Roman la clasificara como uno de sus procedimientos más corrientes, de una variante de la *mise en abîme* que Gide describe en su diario, en una página de 1893: “No me desagrada que en una obra de arte se reencuentre transpuesto, a escala de los personajes, el tema mismo de esa obra. Nada la ilumina más ni establece de un modo más seguro las proporciones del conjunto. De esa manera, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Metsys, un espejito convexo y oscuro refleja, a su vez, el interior del decorado en que tiene lugar la escena pintada. Lo mismo en Las Meninas de Velázquez (aunque de un modo un poco diferente). Por fin, en literatura, en Hamlet, la escena de la comedia; y en otras partes también, en muchas otras obras. En Wilhem Meister, las escenas de marionetas o la fiesta en el castillo”. Nada ilumina más *Zama*, en efecto, que esa inmovilización continua de la narración, ese hormigueo de pequeñas intervenciones metafóricas que contribuyen a libe-

larla de la prisión del acontecer. Que yo sepa, ningún narrador en América, excepción hecha quizá de Borges o de Felisberto Hernández, había intentado, por los mismos años, experiencias equivalentes.

En vano se intentará ubicar *Zama* dentro de las categorías rutinarias que manejan nuestros críticos e historiadores de la literatura. Una enciclopedia reciente, que ha dedicado páginas y páginas a autores que una semana después de aparecida su enciclopédica consagración ya se caían en pedazos, prodiga a Di Benedetto, antes de pasar a otra cosa, una etiqueta lapidaria: “Practica *la literatura experimental*”. Discriminación que no deja de ser curiosa, si tenemos en cuenta que no hay para la literatura otro modo de continuar existiendo que el de ser experimental —condición *sine qua non* que la mantiene en vida desde *Gilgamesh*.

El periodista anónimo que redactó la frase distingue desde luego la literatura experimental con el fin preciso de hacer notar que no vale la pena ocuparse de ella. Ni fantástica ni realista, ni urbana ni rural, ni clásica ni de vanguardia, ni escapista ni *engagée*, *Zama*, justamente por no tener cabida en ningún casillero preparado previamente por los escritores de nuestras revistas y de nuestras universidades, está destinada a destellar con luz propia y a mostrarnos, de a ráfagas, a cada nueva lectura, zonas secretas de nosotros mismos que el hábito de esas falsas clasificaciones oblitera. Esa narración, que hace como si nos contara hechos transcurridos hace casi dos siglos, nos narra sin embargo a nosotros, sus lectores. *Zama* es, no nuestro espejo, sino nuestro instrumento —en el sentido musical y operacional del vocablo. Aprendiéndolo a tocar oiremos, después de un momento, nuestra propia canción, que no es más que un turbio ronroneo, subjetivo, continuo y universal y que, lleno de sonido y de furia, no significa, no propiamente nada, sino algo preciso, previamente determinado, dado de una vez y para siempre y que pueda dispensarnos del estado de lucidez difícil, mezcla de insomnio y somnolencia, en que se de-

baten nuestras vidas. Se dirá que todo esto no es más que irracionalidad y escapismo. Yo quiero hacer notar, sin embargo, que si aceptamos por un momento la hueca categoría de novela de América, abstracta y chauvinista, y adoptamos el punto de vista de quienes la manejan, entre todas las novelas que pretenden ese título en los últimos treinta años *Zama* sería la primera en merecerlo, a pesar del folklore, del anecdotario pasatista y del academicismo artero que pululan en la actualidad y que se pretende hacer pasar por una nueva novela. *Zama* no se rebaja a la demagogia de lo maravilloso ni a la ilustración de tesis sociológicas; no se obstina en repetirnos las viejas crónicas familiares que marchitan la novela burguesa desde fines del siglo XIX; no divide la realidad, que es problemática, en naciones; no pretende ser la *summa* de ningún grupo o lugar; no da al lector lo que el lector espera de antemano, porque los prejuicios de la época hayan condicionado a su autor induciéndolo a escribir lo que su público le impone; no honra revoluciones ni héroes de extracción dudosa, y sin embargo, a pesar de su austeridad, de su laconismo, por ser la novela de la espera y de la soledad, no hace sino representar a su modo, oblicuamente, la condición profunda de América, que titila, frágil, en cada uno de nosotros. Nada que ver con *Zama* la exaltación patrioter, la falsa historicidad, el color local. La agonía oscura de *Zama* es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar.

Una última observación: hay un estilo Di Benedetto, reconocible incluso visualmente, del mismo modo que hay un estilo Macedonio, o Borges, o Juan L. Ortiz. Este mérito puede muy bien ser secundario; pero que yo sepa no lo encontramos, en la Argentina, en ningún otro narrador contemporáneo de Di Benedetto.

(1973)

ANTONIO DI BENEDETTO

Recordando una ironía que Goethe aplicó a los liberales, podríamos decir que a muchos escritores las cosas les resultan fáciles hoy en día, porque el público entero les sirve de suplente. Ni una sola frase estampan que sus lectores no hayan plebiscitado de antemano. Tan obvia es la estética sumaria que les proponen, tan de acuerdo con la opinión, con el sentido común, con las generalidades más deslavadas del “hombre culto”, que sus libros se vuelven innecesarios, puesto que los mismos lugares comunes que vehiculan ya han sido proferidos hasta la náusea por los semanarios, las reseñas académicas y los debates políticos y culturales. Y es fácil observar que, al poco tiempo, esas banalidades tan aclamadas se disuelven junto con la actualidad en la que se injertan.

Desde luego que no es el caso de Antonio Di Benedetto. Sus narraciones provienen de una profunda necesidad personal, indiferentes a la expectativa pública y a lo establecido y, por esa misma razón, no hay lector atento que, en lo más íntimo, no se reconozca en ellas.

Hace cuarenta años, los grandes éxitos de librería como los llaman, nacionales e internacionales, ocultaron, con su barullo injustificado, la aparición de *Zama*, su obra maestra. Cuatro décadas más tarde, desvanecida ya la feria de ilusiones que nos lo escamoteaba, este texto a la vez épico y discreto, viviente y desgarrador, fulgura todavía entre nosotros. Es cierto que desde su aparición en 1956, varias ediciones confidenciales, casi secretas, se fueron sucediendo en la Argentina y en España, pero su lugar —uno de los primeros—

en la narrativa de nuestra lengua no ha venido a ocuparlo todavía. Entre los autores de ficción de este idioma y de este siglo, Di Benedetto es uno de los pocos que tiene un estilo propio, y que ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa. Una página de Di Benedetto es inmediatamente reconocible, a primera vista, como un cuadro de Van Gogh. Sus grandes textos —*Zama*, *El silenciero*, *El cariño de los tontos*, *Cuentos claros*, *Aballay*— son un archipiélago singular en la geografía a decir verdad bastante banal de la narrativa en lengua castellana. Entre tantos mamotretos demostrativos y tantas agachadas supuestamente vanguardistas, la prosa lacónica de Di Benedetto, construida con una tensión que no cede ni un solo instante, demuestra una vez más, aunque haya que recordarlo a menudo, que el arte del relato nace siempre de una conjunción de rigor, de inteligencia y de gracia.

Aunque opuesto en todo a los viajeros de comercio de la esencia americana, Di Benedetto, sin desde luego ningún voluntarismo programático, ha, por añadidura, elaborado en *Zama* una imagen exacta de América. Soliloquio lírico sobre la espera, la soledad, el desgaste existencial y el fracaso, este libro desesperado y sutil nos refleja de un modo más verídico que tantos carnavales conmemorativos que, con el pretexto de corretear lo americano, chapotean en el más chirle conformismo respecto de la forma narrativa, la cual, sin embargo, puesto que se presentan como libros de ficción, tendría que ser la primera de sus exigencias.

El rigor de *Zama* está presente en los otros grandes textos de Di Benedetto. Cuatro novelas —*El pentágono*, *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas*— y una quincena de relatos de diferente extensión, constituyen un universo narrativo de primer orden, por su unidad estilística y formal y por su lucidez sin concesiones. El sabor de su prosa, vivificado por discretos matices coloquiales, es, a pesar de su sencillez aparente, resultado de un análisis magistral de la problemática narrativa que su tiempo le planteó.

Los que tuvimos la suerte de ser sus amigos —lo que no estaba exento a veces de afectuosas dificultades— sabemos además que en la obra estaba presente la integridad de la persona, hecha de discreción, de penetración amarga, de abismos afectivos, de nobleza y de ironía. En 1976, las marionetas sangrientas que impusieron el terrorismo de Estado, lo arrestaron la noche misma del golpe militar y, sin ninguna clase de proceso, lo mantuvieron en la cárcel durante un año. Los notables mendocinos que había frecuentado durante décadas se lavaron las manos, de modo que cuando salió de la cárcel, a los 56 años, lo esperaban el destierro, la miseria y la enfermedad. Ni una sola vez lo oí quejarse, y cuando le preguntaba las causas posibles de su martirio, sonreía encogiéndose de hombros y murmuraba: “¡Polle-ras!”. Pero ese año indigno lo destruyó. El elemento absurdo del mundo, que fecunda cada uno de sus textos, terminó por alcanzarlo. Y sin embargo, hasta último momento, a pesar de la declinación mental y física, encaró, con la misma ironía delicada de los años de plenitud, la inconmensurable desdicha.

(1995)

MARTÍN FIERRO: PROBLEMAS DE GENERO

El estatuto literario del *Martín Fierro* se consolidó recién cuarenta años después de la redacción de la primera parte (1872). En unas conferencias de 1913, Leopoldo Lugones, tal vez pensando que unos años más tarde ese título recaería en su propia persona, calificó a José Hernández de “poeta nacional” y al *Martín Fierro* de “epopeya” argentina. Antes de esa promoción prestigiosa, la obra de Hernández era un objeto problemático, de caracterización difícil y de clasificación no menos complicada. Esas dificultades no eran solamente de orden interno, propio de la obra, sino generadas también por la naturaleza del público que la había leído y aclamado, o, como se diría hoy, a causa de ciertos problemas de recepción. Costaba atribuirle una dimensión literaria de jerarquía a una obra tan ostensiblemente admirada por un público que en su mayor parte era analfabeto. Pero al mismo tiempo, y aunque parezca contradictorio, mucho del prestigio actual de la obra, ya probablemente imperecedero, le viene de la atipicidad de su recepción. El rango de “epopeya” acordado por Lugones tiene como origen esa fogosa acogida popular. De ese reconocimiento inmediato por parte de “lectores” que nunca habían leído un libro ni volverían a hacerlo en lo sucesivo, Lugones infirió la representatividad épica de *Martín Fierro*. Su clasificación perentoria tenía como fin terminar con las turbulencias receptivas.

Aunque el orgullo nacional fue fortalecido por la atribución de la flamante epopeya, muchos hombres de letras,

más sensibles al rigor de las categorías que a las efusiones patrióticas, no se abstuvieron de expresar sus reticencias. Argumentos formales, éticos, sociológicos, históricos, llovieron con el fin de demostrar la inconsistencia o por lo menos las contradicciones insuperables que implicaba esa atribución. Algunos, no sin razón, argumentaron que una epopeya narra siempre el nacimiento de un pueblo y que el poema aparece en el momento mismo en que el mundo que celebra comienza su declinación; otros, que ciertos aspectos reprobables de la personalidad de Martín Fierro son indignos de un héroe épico; y por último, no pocos, aplicando *avant la lettre* o sin saberlo las teorías de Georg Lukacs, que a causa de la ley inexorable de la desaparición o transformación histórica de los géneros, la aparición de una epopeya en el siglo XIX era imposible, porque las condiciones sociales de las que emerge toda epopeya ya no existían.

Abolido el diagnóstico de la epopeya en razón de las muchas objeciones pertinentes que desencadenó, la tentación clasificatoria en cuanto al género del *Martín Fierro* no dejó de aparecer a lo largo de nuestro siglo y algunos de los más grandes escritores argentinos, y aun españoles, como Unamuno o Menéndez y Pelayo, se abocaron a la cuestión. “En el *Martín Fierro* —dice por ejemplo Unamuno quien, preocupado sobre todo por la supuesta hispanidad del poema, no deja sin embargo de percibir su atipicidad— se penetran y como se funden íntimamente el elemento épico y el lírico...” La manera lírico-narrativa (designación que me parece más apropiada que “épico-lírica”, aunque para muchos autores épica y narrativa son prácticamente sinónimos) es un acierto indiscutible de Unamuno, porque se trata de la forma predominante en el poema. Y si prefiero poner narrativa en lugar de épica, es para sacar el debate del dominio patriótico y adscribirlo al más neutro del campo formal.

En la tradición de Leopoldo Lugones, otros dos gran-

des escritores argentinos del siglo XX debatieron este problema: Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Luis Borges. Ambos pertenecían a una generación inmediatamente posterior a la de Lugones y sus relaciones con el poeta modernista, como sucede a menudo con las generaciones literarias contiguas en la cronología, fueron notoriamente ambivalentes. Confrontados a la problemática del género del *Martín Fierro* suscitada por Lugones, intentaron darle una solución diferente. La época contribuyó a acrecentar el interés del problema: transformada en todos los planos por las sucesivas olas inmigratorias, la Argentina se puso a buscar una supuesta identidad nacional escamoteada por la intrusión de lo extranjero, haciendo del *Martín Fierro* y de la sociedad patriarcal del siglo XIX el prototipo de la esencia nacional. Refutando la caracterización épica, Borges y Martínez Estrada, el segundo quizás de un modo más deliberado que el primero, intentaron dismantelar esas entelequias irrazonables. De sus reflexiones constantes sobre el problema, estos autores nos han dejado dos libros clásicos, publicados respectivamente en 1948 y en 1953: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, de Martínez Estrada, y el *Martín Fierro*, de Borges. Menos leído que el de Borges, que podríamos calificar de libro de crítica “popular”, el de Martínez Estrada es uno de los textos capitales de la literatura argentina. El juicio de Borges, en su propio *Martín Fierro*, merece ser transcripto:

Trátase menos de una interpretación de los textos que de una recreación; en sus páginas, un gran poeta que tiene la experiencia de Melville, de Kafka y de los rusos, vuelve a soñar, enriqueciéndolo de sombra y de vértigo, el sueño primario de Hernández. Muerte y transfiguración de Martín Fierro inaugura un nuevo estilo de crítica del poema gauchesco. Las futuras generaciones hablarán del Cruz, o del Picardía de Martínez Estrada, como ahora hablamos del Farinata de De Sanctis o del Hamlet de Coleridge.

Desdeñando la representatividad épica del poema, Martínez Estrada y Borges no sólo abren nuevos caminos para la interpretación del texto, sino que también sugieren que los géneros literarios —y tal vez en esto no haya excepciones— no están exentos de impregnaciones ideológicas. De héroe nacional, Borges rebaja a Martín Fierro al rango de simple cuchillero. La hagiografía criollista que disimulaba sus imperfecciones no hacía más que utilizar el pretexto del poema para operar su autoexaltación. La crítica de la interpretación épica también supone una desmitificación en Martínez Estrada: en su libro, el desenmascaramiento es general, y alcanza no únicamente a las diferentes instancias del poema sino también al autor. Puesto al abrigo de las contingencias humanas por su promoción al rango de poeta nacional, la crítica de Martínez Estrada nos lo devuelve al mundo de los hombres. A pesar de que la interpretación de Martínez Estrada hace resaltar una identificación entre el autor y su personaje, por medio de una narración que rara vez abandona la primera persona, el crítico no olvida ciertas evidencias histórico-sociológicas, ni que, en definitiva, *Martín Fierro* es sólo una obra literaria escrita por un autor de carne y hueso de orígenes sociales bien determinados:

Y es muy posible que, en familia, Martín Fierro fuera para Hernández lo que podía ser el gaucho para el patrón; en cambio, en su obra se proyecta a lo alto y a lo lejos libre de toda tutela y de toda sumisión. Esta es la imagen que nos interesa: la nuestra y no la del Autor.

Una vez desembarazado de su dimensión épica, el texto, en vez de revelársenos, se vuelve más enigmático todavía. Revolucionando efectivamente la crítica hernandiana, Martínez Estrada, tomando como modelo el *Convivio* de Dante, habla de un verdadero “complejo de censura” en la

obra, lo que le da una dimensión críptica, cuyas claves deberían buscarse, como es lógico, en la biografía del autor. El alegato social no representa para Martínez Estrada más que el contenido manifiesto del poema, pero es justamente su contenido latente, indescifrado, lo que le da su tensión poética y su perennidad. Detrás del gaucho extrovertido que cuenta sus aventuras y sus penas, se disimula el autor que, discretamente, intercala enigmas y alegorías, como un ventrílocuo. Esta comparación es del propio Martínez Estrada, que se vale de ella para diferenciar el *Martín Fierro* del resto de la poesía gauchesca, a la que atribuye una construcción dramaturgica, donde todo está visto desde el exterior, en tanto que en el *Martín Fierro* existe una auténtica dimensión lírica.

Este elemento teatral de la poesía gauchesca, que Martínez Estrada, si mal no me equivoco, ha sido el primero en señalar, aparece también en *Martín Fierro*. Los largos monólogos narrativos son de índole teatral, sobre todo en ciertas situaciones en las que el narrador se dirige no a quien está leyendo el poema sino a uno o más interlocutores que lo escuchan en silencio antes de que les llegue el turno de contar sus propias aventuras. Sólo podemos hablar de relato propiamente dicho cuando, de modo inesperado, y en algunos grandes momentos del poema, el autor nos cuenta las aventuras de sus personajes en tercera persona. En su minucioso análisis formal, Martínez Estrada muestra los numerosos desvíos, léxicos, métricos, estróficos, estructurales de la obra, que vuelven difícil su clasificación, pero que refuerzan aún más su originalidad y su magnífica unicidad. Adentrándose en la materia verbal del poema, el análisis de Martínez Estrada no busca restituirlo a los cánones de una rígida teoría de los géneros, sino a revelar su carácter de texto singular e inclasificable. Aunque diferente en sus conclusiones, el estudio de Borges, más circunstancial, se orienta en el mismo sentido. El rechazo del carácter épico del protagonista, ya mencionado más arriba, tiende también a contrarres-

tar todo intento de caracterización sumaria del poema. Las contradicciones morales de Martín Fierro lo descalifican como héroe nacional, pero lo enriquecen en tanto que personaje literario, acrecentando su verdad humana y su universalidad. Los rasgos íntimamente españoles que Unamuno creyó encontrar en el poema, y que atribuyó a una supuesta identidad hispanoamericana, encuentran su verdadera explicación en la universalidad del texto, que lo vuelve válido para todo tiempo y lugar, del mismo modo que no es la hispanidad del *Quijote* lo que ha asegurado su supervivencia sino justamente su universalidad. Haciendo resaltar la complejidad del personaje literario en detrimento de su estatuto de héroe nacional, Borges contribuye a mostrar su carácter universal.

En lo relativo al género propiamente dicho, el análisis de Borges rechaza la tesis de la epopeya, haciendo un resumen de las diferentes objeciones que circulan entre los hombres de letras, y propone su propia interpretación:

Lugones, al reclamar para el Martín Fierro el nombre de epopeya, no hace otra cosa que revivir una vieja y dañina superstición. La palabra epopeya tiene, sin embargo, su utilidad en este debate. Nos permite definir la clase de agrado que la lectura del Martín Fierro nos da; ese agrado, en efecto, es más parecido al de la Odisea o al de las sagas que al de una estrofa de Verlaine o de Enrique Banchs. En tal sentido, es razonable afirmar que el Martín Fierro es épico, sin que ello nos autorice a confundirlo con las epopeyas genuinas. Además, la palabra puede prestarnos otro servicio. El placer que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas: el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas. La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontado el accidente del verso, cabría definir el Martín Fierro como una novela. Esta definición es la única que puede transmitir puntualmente el orden de placer

que nos da y que coincide sin escándalo con su fecha, que fue, ¿quién no lo sabe?, la del siglo novelístico por excelencia: el de Dickens, el de Dostoievski, el de Flaubert.

Basta comparar el *Martín Fierro* con cualquier novela del siglo XIX para entender hasta qué punto esta atribución de género es errónea. Lo que Borges llama “el accidente del verso” es la disidencia fundamental, irreductible, del *Martín Fierro* con cualquier novela del siglo XIX. Pretender que el verso en el *Martín Fierro* es un “accidente” equivale a privar al texto de su elemento no únicamente organizador, sino incluso generador, porque verso, relato, canto, y acción del texto comienzan a la vez, en una unidad inseparable, en las primeras cinco palabras del poema:

Aquí me pongo a cantar

Este error de Borges que ha, como se dice, hecho escuela, tiene sin embargo su razón de ser y su utilidad, en primer lugar porque cuando Borges escribe “novela”, está pensando en “novela realista”, poniendo de ese modo en evidencia la verdad psicológica y social del texto, que para Martínez Estrada no es más, recordémoslo, que el contenido manifiesto del poema. Pero al definirlo como novela, contra todos los elementos atípicos del texto que refutan esa definición, Borges exalta justamente esa atipicidad al sugerir en definitiva que el *Martín Fierro* es la más singular de las novelas, porque no se parece a ninguna otra.

Este poema “popular”, por lo tanto, que fue primero admirado por un público de analfabetos, y recién después por los hombres de letras, inició, con el *Facundo* de Sarmiento, una de las tradiciones vivientes de la literatura argentina: una serie de obras singulares, que no entra en ningún género preciso, como el *Museo de la novela de la eterna*, las *Aguafuertes porteñas*, los poemas narrativos de Juan L. Ortiz o los de Girondo, los ensayos de Borges, el *Homenaje*

a Roberto Arlt de Ricardo Piglia, los relatos de Antonio Di Benedetto, *La vuelta al día en ochenta mundos* de Cortázar e incluso el *Diario* de Gombrowicz. Atribuirle el privilegio glacial de ser el poema representativo de la nación, equivaldría a empobrecer su dinámica y su misterio.

(1992)

SOBRE LOS VIAJES

Me parece adivinar aquello que, más allá del político, del ideólogo y del polemista, hace de Sarmiento un escritor: la capacidad, a pesar de la firmeza casi monomaniaca de sus ideas, de dejarse maravillar por todo lo que en la realidad diversa y adversa las contradice. De esa hospitalidad a lo antagónico nace su literatura. Sus mejores páginas se las debemos, no a sus esquemas a veces rígidos de reformador, sino a su lealtad con lo real. En nuestra historia literaria, en la que abundan los libros programáticos, es difícil encontrar lo que constituye el encanto principal de estos *Viajes*: la inmersión feliz de su autor en los vaivenes de la experiencia. Es esa entrega lo que produce las impresiones euforizantes de su lectura. Y también la ocasión de entrar un poco en la intimidad de alguien que, por haber cristalizado en nuestra imaginación primitiva, semejante a una figura paterna, a través de distantes y grises efigies escolares, era para nosotros como un desconocido. Estas páginas nos lo revelan inmediato y viviente. Ellas restituyen nuestro igual, no nuestro modelo, y conservan esa temperatura humana y ese sabor de lo empírico que están ausentes de todos los daguerrotipos.

Emprendido en la plenitud de la vida, aparentemente a desgano, el viaje de Sarmiento por Europa, Africa y Estados Unidos, es su primera confrontación, a los 34 años, con los arquetipos políticos, sociales y literarios que, desde su adolescencia, habían moldeado su pensamiento, y nuestra primera sorpresa en tanto que lectores es comprobar cómo,

a pesar de la emoción creciente que va apoderándose de él a medida que Europa se aproxima, su sentido crítico, sin dejarse intimidar por el prestigio de sus modelos, se mantiene alerta y vivaz, sin otro límite que el que le imponen sus propias convicciones, “y dando por medida de su ser —como lo escribe en la *Advertencia*— mi ser mismo, mis ideas, hábitos e instintos”. Un siglo y medio más tarde, muchas de esas convicciones son todavía asombrosamente vigentes. Si, por ejemplo, su optimismo dogmático le impide ver el reverso negro de la dominación colonial, a su lucidez no se le escapa la rebeldía legítima que hierve en el Africa bajo la ocupación francesa. Exégeta entusiasta del progreso material y del liberalismo, no ignora sin embargo que el sistema que propende no es un pretexto cómodo para el enriquecimiento de unos pocos, sino un medio de tender a la prosperidad general. De todos los filósofos y reformadores sociales de la época, Charles Fourier es el único cuyas teorías son examinadas en los *Viajes* y Sarmiento coincide con él cuando dice que la actual civilización no es más que el último avatar del oscurantismo. Basadas en una estimación realista de lo posible, las críticas a Fourier no desconocen sin embargo la pertinencia de la utopía, pero la reservan para una etapa ulterior de la evolución social, ligada a la madurez de las instituciones porque, como lo dice bellamente comentando las guerras civiles en Montevideo, “cuando falta la conciencia pública, la impudencia de los instintos toma aires de razonamiento”.

La eficacia principal de este libro reside por lo tanto en que en él, de un modo constante, el Sarmiento que todos creemos conocer es desplazado por un personaje menos convencional, infinitamente más rico y más flexible que los dogmas que, como a casi todas las figuras históricas, le atribuimos. Pero, paradójicamente, esa riqueza proviene de la exactitud de sus ideas y observaciones, las cuales, a causa justamente de esa exactitud, han conservado hasta hoy su frescura transformando a su autor en nuestro contemporá-

neo. Esa impresión de sus lectores es lo que define a Sarmiento como escritor, puesto que ya sabemos que, a pesar de tantos devaneos historicistas o sociológicos, toda buena página de literatura es intemporal.

Las reflexiones literarias propiamente dichas abundan en los *Viajes*, y aunque pueden ser de lo más variadas, y ocuparse de aspectos históricos, temáticos o formales, tienen sin embargo un rasgo común: son todas justas. La literatura francesa, el teatro español, la especificidad del idioma literario americano, la traducción, la terrible soledad de los proscriptos, la poesía gauchesca, atrayendo con tanta asiduidad su atención, demuestran una vez más que la literatura es una de las preocupaciones esenciales de Sarmiento y, sobre todo, que la literatura gauchesca es probablemente uno de los puntos cruciales de su reflexión, por no decir el principal, puesto que, adoptando una entonación confidencial, no vacila en incluir al propio *Facundo* en ese movimiento:

¿Cómo hablar de Ascasubi sin saludar la memoria del montevideano creador del género gauchipolítico, que a haber escrito un libro en lugar de algunas páginas como lo hizo, habría dejado un monumento de la literatura semi-bárbara de la pampa? A mí me retozan las fibras cuando leo las inmortales pláticas de Chano el cantor, que andan por aquí en boca de todos. Echeverría describiendo las escenas de la pampa; Hidalgo imitando el llano lenguaje, lleno de imágenes campestres del Cantor; ¡qué diablos!, por qué no he de decirlo, yo, intentando describir en Quiroga la vida, los instintos del pastor argentino, y Rugendas, el verídico pintor de costumbres americanas; he aquí los comienzos de aquella literatura fantástica, homérica, de la vida bárbara del gaucho que, como aquellos antiguos hicsos en el Egipto, hase apoderado del gobierno de un pueblo culto, y paseado sus caballos, y hecho sus yerras, sus festines y sus laceaduras en las plazas de las ciudades.

Estas líneas que declaran de antemano, apenas un año después de la publicación de *Facundo*, la famosa ambivalencia sarmientina respecto de la barbarie, que a tantos críticos les llevó años de sesudos trabajos descubrir, han de haber sido meditadas largamente también por Hernández y por Lugones, porque ya están previstos en ellas no únicamente el *Martín Fierro*, sino la interpretación épica que Lugones hará del poema hacia 1913.

Al interés constante de estos *Viajes*, que rara vez decae y que, dicho sea de paso, habiendo adoptado la forma epistolar, presentan sutiles variantes estilísticas según el destinatario y el tema que tratan, se suma el acierto adicional de haber publicado el *Diario de Gastos*, donde Sarmiento fue anotando con minucia y constancia ejemplar, todos los gastos, por mínimos que fuesen, que le iban insumiendo sus desplazamientos. Pero ese diario tiene poco o nada que ver con un libro de contabilidad. El mismo lo señala en la “Advertencia” que lo precede: “El presente libro de gastos hechos durante mi viaje, será uno de mis mejores recuerdos”. Desde el pasaje de barco de Río de Janeiro a Le Havre, por 800 francos, hasta una limosna de 15 céntimos, pasando por las compras de libros, de estampas, de ropa, por las cenas, los cigarros, los peines y los prostíbulos, las columnas cotidianas de gastos nos permiten seguir día a día y casi hora por hora las idas y venidas de Sarmiento durante todo el transcurso de su viaje. Muchos de esos gastos son más elocuentes de lo que podrían serlo legajos enteros de informes circunstanciados. La jovial sorpresa de muchos estudiosos ante la mención “Orgía, 13,5 francos”, del 15 de junio de 1846 en Mainville, no me impide preferir el rubro que sigue inmediatamente —“Una pieza para secar la pluma”, 2 francos— y que nos muestra a un hombre vigoroso y satisfecho dispuesto a retomar la tarea después de una pausa bien merecida. El, que es siempre frugal y moderado, pero que no olvida nunca una propina ni se priva jamás de su periódico, su café y sus cigarros (volviendo a Chile, en La Habana, se

comprará 1000 cigarrillos), al llegar a Francia el 6 de mayo de 1846 se autoriza en Le Havre “dos botellas de vino extra, una de burdeos 5 fr. y otra de Chambertin 8 fr.” y tres días más tarde, el 9 de mayo, para festejar su primera velada en París, “una cena de lujo en el Palais Royal” por 12 francos. Estas fiestas privadas de un hombre joven decidido a medirse con su tiempo me procuran, cada vez que pienso en ellas, una intensa emoción. En la alegría solitaria de los comienzos, no exenta ni de dudas ni de desgarramientos, esas celebraciones oscuras preceden, como un último descanso, las veredas tortuosas y sin regreso que nos llevan al encuentro de nuestro destino.

(1993)

EBELOT

Desconocido en Francia, el nombre de Alfred Ebelot es familiar en la literatura argentina. Como muchos otros autores, de Darwin a Gombrowicz, Ebelot, en razón de una serie de contingencias profesionales y biográficas, pasó varios años en la Argentina, y esa estadía se convirtió para él en la experiencia fundamental de su vida. A diferencia de Darwin y Gombrowicz, cuyas obras tienen una resonancia mundial, el interés de los artículos de Ebelot se ha limitado hasta ahora, injustamente a mi parecer, al ámbito de la cultura argentina, circunstancia paradójica, ya que, publicados periódicamente en la *Revue de Deux Mondes* en las últimas décadas del siglo XIX, esos artículos estaban destinados al público francés. Esta reedición de *La pampa* (Buenos Aires-París, 1890), que contiene una primera selección hecha por el propio Ebelot, restituye los textos a su primer destinatario.

Ingeniero civil de profesión, Ebelot llegó a Buenos Aires hacia 1870, y su llegada coincidió con los últimos avatares de la “Conquista del desierto”, es decir, con las operaciones finales de recuperación militar, política y económica de los vastos territorios que, desde el sur de la provincia de Buenos Aires hasta Tierra del Fuego, estaban todavía en manos de las tribus rebeldes de la Patagonia, de las laderas orientales de la cordillera, y del sur de la llanura. Tehuelches, pehuenches, pampas, araucanos, manzaneros, esas tribus de jinetes incansables y diestros que habían frecuentado la región desde tiempos inmemoriales, y que desde finales del siglo XVI, con la multiplicación casi infinita del ganado sal-

vaje, bovino y equino, habían formado una cultura ecuestre y seminómada que vivía de la explotación de ese ganado, se consideraban con razón los habitantes legítimos de esas tierras. Cuatro siglos de guerras, de alianzas, de parlamentos, de traiciones y de masacres, condujeron a la “solución final” cuyo desenlace se produjo, precisamente, en esa década del setenta. Alfred Ebelot fue no solamente un testigo singular, sino también uno de los protagonistas principales de esos acontecimientos.

En el proyecto gubernamental de anexar las tierras indias, dos actitudes se hallaban en conflicto: una, que preconizaba la guerra ofensiva y el exterminio, acabaría predominando con la masacre final de 1879; la otra, más moderada, prefería optar por la guerra defensiva, las alianzas, el poblamiento gradual del desierto mediante la instalación de colonos y de pequeñas guarniciones militares, hasta llegar a una paz duradera con los indígenas; el representante principal de esta tendencia, Adolfo Alsina, ministro de Guerra, fue quien tuvo la idea de pedir colaboración de Ebelot. Desgraciadamente, la muerte prematura de Alsina en 1877 dejó vía libre a los partidarios de la guerra ofensiva. A partir de esa fecha, la empresa de “civilización” no fue más que un pretexto para la consolidación de los grandes latifundios del sur de la provincia de Buenos Aires y de la Patagonia, constituidos con los millones de hectáreas que supuestamente debían ser distribuidas a inmigrantes y colonos.

En tanto que ingeniero, Ebelot participó en las dos campañas, pero sus ideas y sus sentimientos sobre el problema tenían una afinidad profunda con la política de integración de Alsina. Como muchos otros viajeros que estuvieron en América a lo largo de los siglos XVIII y XIX, supo aprovechar su formación científica para desarrollar su capacidad de observación y su talento de naturalista; sin embargo su fe entusiasta, por no decir su superstición del progreso, dirigían su interés hacia los aspectos humanos, políticos y sociales de la Argentina, en un período de transformaciones violentas y de

contrastes vertiginosos: arcaísmo y modernidad, violencia y humanismo, inmigración y pasatismo patriarcal, liberalismo y tiranía, desiertos inconmensurables y salvajes y ciudades que aspiraban a formar parte de la cultura europea.

Algunos críticos han querido ver cierta severidad en los juicios de Ebelot sobre los indios; nada es más inexacto. La situación explosiva de la Argentina de 1870 no le impedía pronunciarse con franqueza acerca de los excesos y de los errores, no únicamente de los indios, sino mucho más frecuentemente de sus propios empleadores, es decir los miembros del gobierno nacional que aprovechaban la guerra con fines políticos y económicos, creando un sistema de nepotismo, clientelismo y corrupción. En plena tarea de colonización, Ebelot no dejaba de percibir la manera en que los proyectos gubernamentales contribuían a enriquecer a algunos particulares, y no se abstenía de decirlo públicamente. La complejidad del problema indio no se le escapaba, como lo escribió en la *Revue de Deux Mondes* el 1º de mayo de 1876:

Un sentimiento muy particular es el que se apodera de un francés de nuestro siglo, de este siglo crítico, razonador y ligeramente pedante, cuando se halla en presencia de auténticos salvajes y los sorprende en flagrante delito de salvajismo, en todo el ardor de la matanza, el robo y la devastación. Es un sentimiento de horror, sin duda, o más bien de repugnancia, pues la bestialidad primitiva vista de cerca es de prosaica fealdad; pero, al mismo tiempo, se experimenta un conmovido interés, una curiosidad mezclada de piedad. De esos salvajes brutales y feroces, de esas razas degeneradas como se las llama, ¿no será mejor decir que están en plena formación y que su mayor culpa consiste menos en ser salvajes que en ser anacrónicos? Nuestros primeros antepasados ¿no tuvieron nociones igualmente extrañas sobre la moral y la libertad? Uno de los caracteres de la ciencia moderna, quizás el más digno de notarse, es el de referir todo, en el estudio de la ma-

teria y la vida, a las leyes de una evolución ascendente. Y bien, he aquí una nación en estado embrionario, una agrupación humana que inicia su ciclo histórico. Aprovechemos la singular fortuna de poder contemplar en vivo nuestro punto de partida, de asistir a los primeros vagidos de una civilización. Nuestro orgullo podrá sufrir con el espectáculo o complacerse con él. Es asunto de apreciación y temperamento. Unos se avergonzarán del parentesco, aunque lejano, con esos seres inferiores; otros habrá que midan con orgullosa satisfacción, por la baja misma de los comienzos, la extensión de los progresos realizados. En todo caso, no despreciemos demasiado a los representantes, contemporáneos nuestros, de las antiguas tribus errantes. ¿Quién podría decir qué destino les habría estado reservado en circunstancias más favorables? Ese destino, ellos no lo cumplirán; desaparecerán, mas no sin infiltrar en sus vencedores algunas gotas de su sangre inculta, veneno quizás, pero quizás también fermento que hará hervir energías desconocidas en la entraña de los pueblos de aquellas comarcas.

Esta ponderación no era frecuente en los escritos de la época y sus méritos sobresalen todavía más si se tiene en cuenta que su autor, escribiendo en plena pampa, estaba expuesto en todo momento a los ataques de los indios. Escritos en el corazón de la llanura, en los ratos de ocio que le dejaban las tareas profesionales y las escaramuzas, la mayoría de los artículos de Ebelot tiene la frescura de los croquis en vivo y da una sensación constante de exactitud y de probidad. Sus descripciones de indios, gauchos y soldados, de fortines y de oficiales perdidos en las líneas de fronteras, de los viajes en diligencia a través del desierto, de las mujeres de la soldadesca, de traficantes y politicastros, saben crear esa atmósfera singular que, a mi juicio, sólo se encuentra en los mejores films de John Ford. Para el lector argentino, la impresión de veracidad es inmediata, y muchas de sus estimaciones sociales y políti-

cas, en contradicción con la versión oficial de la historia, han sido verificadas más tarde por no pocos investigadores; su perspicacia, así como la agradabilísima jovialidad de su prosa y su talento de narrador, le han ganado un lugar entre nuestros clásicos. Este privilegio se debe tal vez a que, a pesar de sus críticas constantes, atenuadas a veces por la ironía, fue, en su euforia del progreso, un propagandista entusiasta de esas comarcas en plena formación en las que presentía un avatar futuro de la evolución positiva de la humanidad. Es obvio que se equivocaba, y que la Argentina de nuestro siglo participaría de todos los extravíos de Occidente, agravados por la impunidad casi absoluta de que gozan las minorías que detentan el poder en los países colonizados.

Hombres, paisajes, anécdotas y reflexiones se entrelazan con fluidez sorprendente en la prosa de Ebelot. El contacto permanente con indios, gauchos y soldados le da a sus relatos una precisión y una naturalidad de la que carecen muchos autores locales del mismo período. El afán literario y los compromisos políticos de sus contemporáneos argentinos, que a menudo los hace incurrir en lo novelesco, en la prudencia e incluso en la mistificación, le eran totalmente ajenos. Sin embargo, cuando valían la pena, ciertos textos de nuestra literatura contribuían a su inspiración. En su artículo sobre el Gato Moro, prototipo del gaucho malo, personaje clásico de la literatura del siglo XIX, es fácil adivinar la influencia de *Martín Fierro*, el poema nacional argentino cuya primera parte, aparecida en 1872, gozaba de una enorme popularidad, escrita y oral, al mismo tiempo entre los letrados de Buenos Aires y los gauchos analfabetos de la pampa. Las causas que, según Ebelot, obligan a un gaucho a ponerse fuera de la ley son un resumen de las primeras tribulaciones de Martín Fierro:

Ils avaient essayé de s'établir quelque part, de travailler, de faire souche d'honnêtes gens. Un beau jour ils avaient dû sauter précipitamment à poil sur leur meilleur cheval

et détalier devant une partida de police qui venait les surprendre pour les envoyer pieds et poings liés au régiment. Pourquoi? parce que le juge de paix convoitait leur femme, ou un officier de police leur cheval de course, souvent parce qu'ils ne votaient pas avec docilité, ou pour des raisons de cette force.

Como ingeniero civil, Ebelot acompañaba a las tropas regulares con la misión de ir levantando poblaciones a medida que la frontera india retrocedía hacia el oeste y hacia el sur, según el plan del ministro Alsina, que consistía en ocupar el terreno ganado con colonos, indios mansos y pequeños destacamentos militares que asegurasen su protección, volviendo de ese modo irreversible el desplazamiento de la frontera. El trabajo era ingrato, a menudo imposible, y las circunstancias peligrosas, obligando a veces al ingeniero a dejar sus instrumentos de medida para empuñar el fusil, pero el temperamento de Ebelot, sin extraviarse de ningún modo en la idealización de esa violencia que le repugnaba, parecía aceptar con una suerte de impassibilidad estoica las incertidumbres y la rudeza extrema de su trabajo. Aun en los momentos más difíciles sus observaciones no pierden ni agudeza ni vivacidad. Y como el trabajo de hormiga de ir ganando terreno palmo a palmo no impedía las invasiones de los indios, el Ministerio de Guerra concibió una línea defensiva, que se conoce popularmente con el nombre de “la zanja de Alsina”. Alfred Ebelot fue su ejecutor y, como esos héroes clásicos que después de realizar una hazaña la referían por escrito, el 15 de diciembre de 1877 le dedicó una larga crónica en la *Revue de Deux Mondes*.

Lo singular de la empresa es que transformó a su ejecutor, optimista incorregible y defensor casi místico del progreso, en un personaje kafkiano. La increíble zanja de Alsina es descripta por Ebelot en su artículo:

El foso que se intentaba excavar a lo largo de la nueva línea se extendería en una longitud de 400 kilómetros, con una abertura de 2 metros 60 de ancho, y una profundidad de 1 metro 75. El talud de los bordes había sido determinado según la consistencia de los terrenos para evitar así los derrumbamientos. Por el lado de adentro se guarnecería el foso con un parapeto de adobe de 1 metro de alto, contra el cual se echaría la tierra sacada de las excavaciones, formando falda, y ésta se cubriría con un seto espeso de arbustos espinosos.

La finalidad del foso era no impedir las invasiones indias que venían a robar ganado a las tierras conquistadas, sino más bien retardar su retirada, pero el remedio resultó peor que la enfermedad, porque, en previsión de la abertura que debían franquear, los indios robaban animales suplementarios que les servían para rellenar el foso, pasando sobre un puente viviente de bestias pisoteadas que formaban un amasijo sangui-nolento a ras de la zanja. Mientras el foso avanzaba, los indios hacían un rodeo por las zonas todavía no excavadas y, de vuelta de sus expediciones, para no perder la mano quizás, atacaban por el norte a los destacamentos que, noche y día, para no ser tomados por sorpresa, escrutaban el sur; los negociados, la corrupción y los intereses políticos, particulares o gubernamentales, interferían constantemente la ejecución de los trabajos, lo mismo que las deserciones cotidianas de civiles y militares, los ataques de los indios, la falta de víveres, de instrumentos y de municiones, las condiciones climáticas. No bien se había excavado un tramo del foso y levantado el parapeto, las lluvias torrenciales de la pampa lo desmoronaban y transformaban toda esa ingeniería precaria en un magma barroso. Los zapadores, organizados militarmente, se veían obligados a trabajar con el revólver al cinto, “en previsión de las discordias intestinas”, según lo consigna, distrayéndose un momento de su entusiasmo, el propio Ebelot.

Inacabable por definición, el foso de Alsina, obviamen-

te, nunca se terminó. Único monumento posible en el vacío de la pampa, donde la piedra es desconocida, no fue más que un reguero intermitente de pozos semiderruidos, en los que al poco tiempo nomás empezó a crecer otra vez el pasto. Únicamente persiste en nuestra imaginación como una curiosidad simbólica: el ministro que lo ideó y el ingeniero francés que dirigió las obras creían ciegamente en el progreso, sin advertir que el trabajo mismo que emprendieron para apresurarlo los desmentía: ineficaz, inacabado, tratando de abrirse paso a duras penas entre ambiciones y violencias, el foso representaba, mejor que las ilusiones positivistas, la verdadera imagen del país por venir.

(1992)

CAMINABA UN POCO ENCORVADO

En 1985, el exilio debe ser repensado en el marco de una nueva situación planetaria. En términos generales, los vastos desplazamientos humanos como consecuencia de terribles sucesos políticos han ido modificando demográficamente no pocas regiones del planeta. Por esa razón, es notorio que la consideración de situaciones individuales puede servir solamente para observar el efecto que el exilio produce en la praxis de ciertos individuos, en este caso escritores o artistas. Tomar como paradigma a un individuo sería absurdo, tratándose de un fenómeno que en buena parte es consecuencia de un desprecio evidente por el individuo. Pero lo genérico de la condición de exiliado no debe ocultar lo específico de la condición de escritor. Y tal vez lo que es válido para un escritor en exilio no lo es para todo exiliado.

De las ventajas que el exilio ofrece a un escritor, la más importante sin duda es la relativización de la propia experiencia, individual o colectiva. Narcisismo y nacionalismo sufren, gracias al descentramiento y a la distancia, un rudo golpe. En ese sentido, podemos considerar el exilio como un nuevo avatar del principio de realidad.

La readaptación puede dar una ilusión de óptica y hacernos creer que existe el exilio voluntario. Pero es una noción falsa. Ningún exilio es voluntario: cuando se pasa de un lugar a otro, creyendo tomar libremente una decisión, las razones del cambio han sido tramadas por el mundo antes de que el sujeto las actualice. La distancia ya existía antes del

alejamiento, la ruptura antes de la separación. Que la partida se verifique o no es secundario. En todo caso esa partida no es más que la conclusión práctica y puramente anecdótica de una contradicción ineluctable.

Respecto del país natal, el extranjero es una especie de limbo, y una suerte de observatorio también: es evidente que, después de cierto tiempo, el escritor exiliado flota entre dos mundos y que su inscripción en ambos es fragmentaria o intermitente. Si la complejidad de la situación no lo paraliza, esa vida doble puede ser enriquecedora. A un argentino, particularmente, en cuyo país una de las contradicciones principales de la cultura reside en la oposición nacionalismo-europeísmo, el doble campo empírico le será útil para comprobar lo injustificado de las pretensiones nacionalistas y al mismo tiempo desmitificar la supuesta infalibilidad europea.

Pero claro, no todo es provecho intelectual. Tiempo, espacio, carne, memoria, experiencia, muerte: todo esto, que es materia común a todos, en la situación del exilio cobra un sabor particular. Así se confunden espacio y tiempo, geografía y pasado, muerte y distancia; por momentos, se pierden el sentido y la plenitud de lo vivido.

Para el joven Joyce, las tres armas del escritor perdido en la penumbra del extranjero, debían ser “el silencio, el exilio y la astucia”. Ese programa nos da una idea de enfrentamiento, de soledad, de separación. En *Mínima moralía*, no pocos de los fragmentos de Adorno describen el mundo de los emigrados alemanes en Estados Unidos como agobiado por el peso de muchas amenazas —internas y externas.

Y los rastros del principio de realidad se inscriben en nuestro cuerpo. Dante, el gran desterrado, era, como es sabido, grave, sarcástico, amargo, un poco altanero. El exilio coincidió con su gloria —hasta los que lo amenazaban de muerte lo respetaban, y, fuera de Florencia, los poderosos se disputaban al huésped ilustre quien, por otra parte, no du-

daba de su superioridad terrena ni de su investidura divina. Pero, según nos lo describe Bocaccio, “tenía un rostro melancólico y pensativo” y, cuando alcanzó cierta edad, que por otra parte no era mucha, “caminaba un poco encorvado”.

(1985)

JUAN

Es cierto lo que dice Eliot: que los libros para los que escribiríamos de buena gana un prólogo son justamente aquellos que no lo necesitan. Pero es cierto también que un escrito, por corto que sea, aumenta, para quien lo emprende, la proximidad de aquello que se dispone a evocar. Escribir sobre algo es intimar con ello, precisando, no únicamente los aspectos intelectuales del objeto sino también, y sobre todo, los emocionales. Es pasar un momento intenso, como se dice, más espeso que la vida, con el asunto que se trata. Y no es que Juan no esté siempre presente en nuestra admiración y en nuestro afecto, pero lo está como lo están las cosas de la memoria, disperso y fragmentario, once años después de su muerte que ocurrió, como es sabido, en un momento terrible de nuestra historia, en el que casi todos sus amigos estaban desparramados por el mundo. La obra de Juan L. Ortiz no necesita —ni nunca necesitó— ningún prólogo para destacar su evidencia, pero en cambio yo, que estoy escribiéndolo, puedo gozar de la presencia acrecentada de su autor gracias a la mediación de lo escrito.

Probablemente, lo primero que llama la atención en esa obra es su autonomía —idioma dentro del idioma, estado dentro del estado, cosmos dentro del cosmos, toda gran obra literaria se caracteriza por la coherencia de sus leyes internas y la poesía de Juan L. Ortiz no escapa a esa regla. Como lo he observado alguna vez a propósito de la prosa de Antonio Di Benedetto, puede decirse que también la poesía de Juan es reconocible aun a primera vista por su distribu-

ción en la página, por sus preferencias tipográficas, por la extensión de sus versos, por el ritmo de sus blancos, o por la peculiaridad de su puntuación. Esa intención de significar a través de todos los aspectos de la construcción poética hasta darle al conjunto de la obra la forma inequívoca de un objeto bien diferenciado en el plano de la lengua y en el del pensamiento, da como resultado una evolución constante de su poesía que, a partir de los primeros intentos post-simbolistas, desemboca en un uso sutil de la alusión, de la multiplicidad de connotaciones, de la combinación de la lengua coloquial y de la lengua literaria y, sobre todo, de una forma poco utilizada en la poesía argentina, que podríamos definir como una lírica narrativa. En este sentido, ciertas cumbres de su obra, como “Gualeguay” o “Las colinas”, se inscriben con naturalidad en la tradición más fecunda de nuestra literatura, la que desde 1845, con la aparición de *Facundo*, ha hecho de la evolución de los géneros o de su transgresión liberadora, su aporte más original a la literatura de nuestro idioma.

La autonomía de Juan no ha sido únicamente un hecho artístico, sino también un estilo de vida, una preparación interna al trabajo poético, una moral. Retrospectivamente también es posible percibir una estrategia cultural en su independencia que no sólo lo mantenía aislado de los grupos políticos y de los círculos literarios, de los pasillos aterciopelados de la cultura oficial, sino también del circuito comercial de la literatura y de los criterios adocenados de escritura y de impresión, que lo incitaron a convertirse en su propio editor y en su propio distribuidor. El costo de esa actitud en aislamiento, en pobreza, en oscuridad, sólo puede ser pagado sin vacilaciones por aquéllos que conocen, gracias a la fineza de sus intuiciones, el tiempo propio de la cultura, la evidencia lenta de sus aportes originales de la que es condición necesaria, como lo afirma Proust, “la singular vida espiritual de un escritor obsesionado por realidades especiales cuya inspiración es la medida en la que tiene la vi-

sión de esas realidades, su talento la medida en la que puede recrearlas en su obra, y, finalmente, su moralidad el instinto que, induciéndolo a considerarlas bajo un aspecto de eternidad (por particulares que esas realidades puedan parecernos) lo empuja a sacrificar a la necesidad de percibir-las y a la necesidad de reproducirlas asegurándoles una visión duradera y clara, todos sus placeres, todos sus deberes, y hasta su propia vida, de la que la única razón de ser no es otra cosa que el modo de entrar en contacto con esas realidades...”

De la autonomía de la obra y de la personalidad de Juan, podemos inferir la segunda de sus cualidades, su fuerza, que podía pasar desapercibida para quienes se dejaban engañar por su aparente fragilidad física. Los que tuvimos la suerte de frecuentarlo —en la más intensa alegría que, aun en los momentos más graves, era el clima permanente de nuestros encuentros— no dejábamos de observar, a pesar de la ecuanimidad exacta de sus juicios, la firmeza de sus convicciones; también su ingenuidad era aparente —quizás una forma de delicadeza— ya que su curiosidad constante lo ponía al abrigo de todas las ilusiones que, a lo largo de casi siete décadas de creación poética, fueron sucesivamente levantándose y desmoronándose en nuestra escena intelectual como meras fantasmagorías. A los que se han creído obligados a compadecerlo por su pobreza y por su marginalidad podemos desde ya devolverles la tranquilidad de conciencia: el lugar en el que Juan estuviese era siempre el punto central de un universo en el que la inteligencia y la gracia, a pesar de catástrofes, violencia y decepciones, no dejaban ni un instante de irradiar su claridad reconciliadora. Esa fuerza se traducía también en una capacidad de trabajo que sus amigos, en general mucho más jóvenes que él, cineastas, pintores, escritores, músicos, militantes políticos y sindicales, distábamos mucho de poseer, y que con los años fue concentrándose en el ejercicio de una escritura poética en la que aumentaban sutileza y complejidad. Como pocos

casos en nuestra literatura, la última poesía de Juan es superior a la de sus primeros libros, y su evolución se produjo en el marco de una coherencia estética que fue afirmándose con el estudio y la reflexión, en una búsqueda ininterrumpida que va desde 1915 hasta 1978.

El deseo de conocer cada vez mejor su propio instrumento para utilizarlo con mayor eficacia, esa disciplina a la que únicamente los grandes artistas se someten, tenía como objetivo el tratamiento de un tema mayor, del que toda la obra es una serie de variaciones: el dolor, histórico o metafísico, que perturba la contemplación y el goce de la belleza que para la poesía de Juan es la condición primera del mundo. El mal corrompe la presencia radiante de las cosas y cuando sus causas son históricas sus efectos perturbadores se multiplican. La lírica de Juan recibe, en ondas constantes de desarmonía, los sacudimientos que vienen del exterior, y su respuesta es la complejidad narrativa de sus obras mayores, en las que esos sacudimientos son incorporados como el reverso oscuro de la contemplación. Y el objeto principal de la contemplación, lo que engloba la multiplicidad del mundo, es el paisaje.

Se ha hablado a menudo de la preeminencia del paisaje en la poesía entrerriana, del paisaje de Entre Ríos como un decorado de por sí apto para su aplicación poética, sobreentendiendo incluso que su particularidad regional consistiría justamente en un suplemento de dulzura cuya simple transcripción ya produciría poesía. Pero aunque Juan conocía y apreciaba la poesía de su provincia, no se abstenía de repetir a menudo con una risita sarcástica la ocurrencia de Borges, según la cual, a causa de sus extremos épico-líricos, “la poesía entrerriana es una mezcla de caramelo y de tigre”. Del mismo modo que los antecedentes de Mastroianni debemos buscarlos en la poesía francesa y no en los alrededores de Gualeguay podemos decir que el paisaje, que ocupa un lugar tan eminente en la poesía de Juan, no es la consecuencia de un determinismo geográfico o regional, si-

no una proyección de su percepción del mundo y de su concepción de la poesía. Esa concepción es de índole materialista, no en el sentido de una noción que se opone al espiritualismo, sino más bien en el de los “Tres cantos materiales” de Neruda, que no son el resultado de una polémica estéril con el espiritualismo (palabra que por otra parte merecería, para saber exactamente lo que quiere decir, ser sometida a una recapitulación semántica), sino de un deslumbramiento ante la proliferación enigmática de materia que llamamos mundo. Para la poesía de Juan el paisaje es enigma y belleza, pretexto para preguntas y no para exclamaciones, fragmento del cosmos por el que la palabra avanza sutil y delicada, adivinando en cada rastro o vestigio, aun en los más diminutos, la gracia misteriosa de la materia.

Me parece necesario hacer notar que, a partir de 1950, la significación del trabajo de Juan empieza a hacerse evidente en la poesía argentina ya que son raros los poetas de las nuevas generaciones que, cualquiera sean sus propias tendencias estéticas, no reconozcan en ese trabajo una referencia de primer orden. Juan ha sido uno de los pocos interlocutores de una generación anterior que, en razón de la persistencia de sus búsquedas, los poetas más jóvenes podían considerar como uno de sus contemporáneos. La visita a Juan L. Ortiz en Paraná se transformó desde mediados de los años cincuenta en un ritual iniciático de la joven poesía argentina. Este hecho relativiza su marginalidad y lo pone más bien en el centro de la actividad poética de los últimos cuarenta años, y puesto que su inexistencia para la cultura oficial es evidente, deberíamos preguntarnos si esa inexistencia no es representativa del lugar marginal que ocupa la poesía en nuestra sociedad, no únicamente en lo relativo al cuadro de honor expuesto en los paneles de los ministerios y a la distribución de prebendas, sino también en cuanto al circuito comercial del libro, en el que la expresión poética debe resignarse a cederle el paso a mercancías literarias de consumo más inmediato. Por su marginalidad de

esas instancias —y sólo de éstas— la obra de Juan, así como la de Gironde o la de Macedonio Fernández, se vuelve síntoma, pero también faro y emblema —nudo invicto de labor desinteresada y de una libertad de pensamiento y de escritura que pone en su lugar, es decir, en el campo de lo inesencial, con perspicacia soberana, manejos, dividendos y consignas.

El aspecto venerable de Juan, sus largos cabellos blancos, su cuerpo estricto y nudoso, la cortesía superior de sus ademanes y de sus palabras, podía incitar a quienes lo conocían vagamente a esperar de él los aforismos de un supuesto maestro, las sentencias de un director de conciencia o la solemnidad estudiada de un santón —alguno de esos estereotipos que, por su carácter sobado y vacío, saben manipular con tanta destreza algunos charlatanes y figurones. La enseñanza de Juan era el propio Juan, la simplicidad de su vida y de sus relaciones, la conciencia de sus límites y de sus conflictos, su ironía constante —que podía ser temible, y estoy autorizado a afirmarlo ya que algunas de mis pretensiones la sufrieron en carne propia— y la aceptación valerosa de su propio destino. Jóvenes o viejos, hombres ordinarios o artistas, celebridades o perfectos desconocidos, todos tenían derecho al mismo trato, a la misma bonhomía, al “¡Pero cómo le va!” apresurado y franco con que dejaba su libro y se precipitaba, con sus pasitos afables, hacia el visitante inesperado que, después de trepar por las barrancas del parque Urquiza, llegaba a la hora de la siesta a conversar un rato.

Nosotros, sus amigos de Santa Fe, tuvimos la suerte de verlo a menudo. A veces, era él quien cruzaba el río, con un bolso cargado de libros, manuscritos, tabaco y anfetaminas —para aumentar su lucidez y su energía y aprovechar más horas de trabajo— y pronto nos juntábamos en algún lado, en lo de Hugo Gola, en el motel de Mario Medina, o en mi propia casa de Colastiné, alrededor de un asado y de un poco de vino, quedándonos a conversar el día entero, la noche

entera, la madrugada. Otras veces, éramos nosotros los que cruzábamos a Paraná. Tomábamos la lancha temprano, un poco después de mediodía, y a eso de las tres ya estábamos subiendo la barranca en la siesta soleada y, al cruzar la calle ancha y curva que se abría frente a su casa, divisando a Juan a través de la ventana de su despacho desde el que, en una banqueta en la que se sentaba a leer, no necesitaba más que levantar la cabeza para contemplar de tanto en tanto el gran río que corría a los pies de la barranca. Si hacía buen tiempo, nos sentábamos a matear en el jardín o, mejor todavía, atravesábamos la calle y nos instalábamos en algún rincón del parque, bien alto, a la sombra si hacía calor y, fumando y conversando, nos demorábamos hasta el anochecer que iba subiendo por la barranca, el río y las islas. Luego bajábamos a alguna de las parrillas del puerto y Juan, después de comer, por tarde que fuese, nos acompañaba hasta la lancha, a la que casi siempre llegábamos corriendo porque era la última y sólo esperaban que sacáramos los pasajes y saltáramos a bordo para retirar la planchada. Adormilados de vino y de fatiga nos balanceábamos con la lancha que se balanceaba en el río de medianoche, contentos de haber salvado un día —y la vida entera quizás, si juzgo por la alegría intacta que me visita hoy, casi treinta años más tarde, mientras escribo estas páginas.

(1989)

SOBRE LA CULTURA EUROPEA

En cierto sentido, Europa es una utopía. Lo es en primer lugar para los países pobres, en la medida en que, confundiendo la tradición artística y filosófica de Europa con su realidad histórica actual, se dejan atrapar por el error de óptica que genera ese malentendido. Lo es para los Estados Unidos, que ven en ella no sólo una referencia geográfica o geopolítica, sino incluso conceptual y cultural. Y, por último, Europa es también una utopía para ciertas naciones europeas, que se proyectan vanamente en una síntesis irreal, refutada cruelmente en la práctica por tantas contradicciones.

Podemos preguntarnos si la idea misma de Europa no está superada; si, como utopía, no ha perdido ya su necesidad. El fundamento de esa idea era que, para oponerse a intereses poderosos, Europa debía unificarse en nombre de una tradición común, haciendo prevalecer ante la inminente barbarie, ciertos valores humanistas que serían la esencia de Occidente. Pero hay que reconocer que en la actualidad, la unificación de Europa es principalmente expresada en términos de voluntad de poder y de competencia mercantil y tecnológica, y que la barbarie misma que se quería neutralizar se ha vuelto el modelo de sus aspiraciones. Aun admitiendo que la idea original de Europa fue pensada como un modo de luchar contra el nacionalismo retrógrado de algunos de los países que la constituyen, no es difícil percibir en su expresión actual muchos rasgos de ese nacionalismo. Ninguna institución que no sea pensada en función del

mundo, y no meramente de Europa, puede tener hoy validez histórica.

Obviamente, todo esto no es un problema de personas, sino de tendencias globales de la sociedad. Podríamos encontrar mil ejemplos que refuten las afirmaciones que anteceden, pero habría que preguntarse si tantos esfuerzos aislados y sinceros por crear una nueva antropología, capaz de realizar la síntesis de las contradicciones presentes de la especie humana, tienen alguna posibilidad de modificar esas tendencias generales. Todo parecería indicar lo opuesto: el fascismo ordinario se percibe ya en el discurso de ciertos dirigentes, muchos de los cuales han luchado contra el fascismo en su juventud, y, como sistema económico, en todos los países, aun en los que gobiernan los socialistas e incluso los neocomunistas, se nos sirve ese guiso recalentado, el liberalismo, que sólo un gángster podría aplicar al pie de la letra y que, inversamente, convertiría automáticamente en gángster a quienquiera lo llevase hasta sus últimas consecuencias, así se trate del panadero de la esquina. También podríamos preguntarnos qué es lo que queda de la famosa tradición occidental y si, como concepción de la historia, no es una superstición, una serie de residuos filológicos y arqueológicos, o un esquema reductor destinado a nivelar la diversidad mediante un sistema de apropiaciones y de exclusiones igualmente arbitrarias y pasajeras. De su producto más alto, la razón, en la que se confiaba para la instauración del reino de la libertad, Adorno y Horkheimer han demostrado en las páginas definitivas de la *Dialéctica de la Aufklärung*, que se ha convertido en el principal instrumento de servidumbre.

Y a pesar de todo, ¿cómo negar la riqueza artística, científica y filosófica del continente europeo? Si tomamos como ejemplo la literatura, no podemos menos que maravillarnos ante la diversidad, la profundidad, el coraje, la búsqueda permanente de nuevos modos de expresión para la redefinición constante del hombre y del mundo. Sin embargo, cabe preguntarnos si de todos los atributos que pode-

mos acordar a esa literatura, el de “europea” no es el más erróneo o abusivo. Hablar de escritores europeos supone en esos escritores una conciencia de Europa en tanto que unidad y marco en el cual sus obras, conscientes de su europeísmo, vendrían armoniosamente a inscribirse a medida que son escritas. De ese modo, Nietzsche¹ y Baudelaire, Proust y Paul Celan, Beckett y Kafka, habrían escrito en el seno de la tradición occidental para venir a colocarse en ella en orden lineal, como sucesivas decoraciones en la solapa de un héroe ejemplar. Es verdad que algunos de esos escritores, Thomas Mann, o Ungaretti, entre otros, han sido conscientes del problema y lo han planteado en su literatura (Ungaretti, por ejemplo, a través de sus traducciones). Pero son una minoría. En la mayor parte de los casos, la cultura europea, la sociedad europea, han sido percibidas negativamente, como la fuerza adversa contra la que es necesario luchar, como un desierto insensible y desprovisto de grandeza, y en algunos casos hasta como el mal absoluto. A esa adversidad respondieron con el silencio desdeñoso (Beckett), el insulto (Baudelaire), la fuga (Rimbaud), la locura (Nietzsche), el enclaustramiento (Proust y Kafka), el suicidio (Pavese o Celan). Únicamente por abuso de confianza podemos decir que son escritores europeos, si entendemos con esta expresión la tradición humanística clásica de la que, con cierto desparpajo, se recorta todo lo que sobresale y que, al parecer sin mayores incidentes, ha ido desenvolviéndose a los pies de Occidente, como una alfombra roja, desde Homero hasta nuestros días. A decir verdad, la aparición de cada uno de esos grandes escritores replantea radicalmente la existencia misma de esa tradición, la pone en suspenso y, en cierto sentido, la anula, procediendo a su desestructuración. A causa de esto, podría admitirse a lo sumo una multiplicidad de tradiciones que traen como consecuencia el estallido y la

¹ Nietzsche aspiraba a la unidad europea, pero por odio al nacionalismo: un nacionalismo paneuropeo le hubiese repugnado igualmente.

dispersión de lo propiamente europeo en tanto que elemento identificador. Lo europeo sería más un accidente geográfico que un hecho cultural, y aquella literatura cuyo tema central es Occidente, Europa, la tradición europea, esa “literatura europea” propiamente dicha, no sería de ese modo más que una corriente, por no decir un género, como la novela erótica o el film colonial.

Toda obra artística supone una paradoja en cuanto a su pertenencia. Es inevitable que el arte pertenezca a un momento histórico, a un lugar, pero en lo que tiene de irreduciblemente artístico es condición necesaria que esa pertenencia se borre, pase a segundo plano. Lo esencial de Joyce no es que hable de Dublín, es que *habla de mí*. Esta afirmación puede hacerla cualquiera, en Dublín, en Buenos Aires, en Djibuti. Inversamente, el arte europeo de principios de siglo no veía en el arte africano un mero exotismo decorativo sino una serie de principios estructurales que, como en todo arte, exceden las determinaciones de tiempo y lugar. Así lo verdaderamente artístico del arte europeo es lo menos europeo que posee, y al mismo tiempo aquello sin lo cual lo europeo no sería más que una serie de ornamentos superficiales.

Lo mejor de la cultura europea, sólo por azar es europeo.

(1988)

ROBERTO ARLT

Para los griegos, morir joven era un acto de desmesura. Si comparamos la retirada brusca de Arlt con la persistencia borgiana, que se disemina en banalidades, advertiremos tal vez que, en ciertos casos, una muerte bien colocada puede llegar a tener, como él decía, la eficacia de un cross a la mandíbula.

De haber vivido, Arlt hubiese tenido hoy la misma edad que Borges. ¿Cómo imaginármolo recibiendo condecoraciones, almorzando en la televisión, errando por universidades europeas y norteamericanas, perorando sobre el infinito y sus alrededores? Si un escritor es únicamente escritor cuando escribe, podemos decir que Borges, que en otros tiempos escribió textos de primer orden, hoy los sobrevive y no es más que un anciano que hace chistes en los diarios, en tanto que Arlt es estrictamente contemporáneo de su propia obra, como Kafka, Proust o Dostoievski de las suyas, hasta tal punto que es imposible separar esa obra del hombre que la escribió. Desde luego, la edad de la muerte no tiene ninguna importancia: únicamente la obstinación de la búsqueda, el no querer ser otra cosa que escritor, el no aceptar tareas sociales de substitución, como quien diría subalternas, la fuerza de conservar hasta el final esa disponibilidad para la incertidumbre que es la condición esencial de las obras mayores.

En la de Roberto Arlt, varios aspectos aseguran su perduración. Pero antes de señalarlos, tal vez convendría disipar un malentendido que persiste en la estimación vulgar

de sus libros. Se suele decir que Arlt escribía mal y, lo que es más grave, se tiende a instaurarlo como modelo y casi como justificativo de la inepticia y de la ignorancia. Escribir mal sería una virtud de quien éticamente es superior, por una especie de vitalismo redentor, a todos aquellos que, de espaldas a la vida y a la famosa realidad, tratarían de escribir bien. Pero hay que desengañarse: por un lado, la acusación de escribir mal alcanzó en su tiempo a escritores tan dispares y grandes con Shakespeare, Cervantes o Faulkner, y tenía menos que ver con su eficacia estilística que con la transgresión que hacían de una retórica perimida; por el otro, lo que Arlt pareciera afirmar en alguno de sus prefacios, aguafuertes y dedicatorias, no es que él escribe mal, sino que muchos de sus contemporáneos consideran que escribir bien consiste en cincelar páginas tan trabajosas como anodinas. A decir verdad, los que por pereza y oportunismo escriben mal, no deberían buscar en Arlt su justificación, ya que haciéndolo, se pasan al campo de sus detractores. Basta releer los cuentos de *El jorobadito*, la sucesión sabia de formas y acontecimientos, la exacta necesidad de cada una de sus frases, la exploración implacable de muchos aspectos del mal, para convencerse de que todos aquellos que, por razones que no tienen nada que ver con la literatura, quieren hacer de Arlt el patrono de sus inepticias, son refutados de antemano por la propia obra de Arlt.

A esta obra podemos concebirla como un vasto laboratorio, en el que sus personajes —Erdosain, el Astrólogo, el narrador de “El jorobadito”, el Escritor fracasado, Eugenio Karl, etc.— actúan constantemente como experimentadores, como agentes, como investigadores de una nueva moral. Ya se ha señalado que las metáforas metalúrgicas, físicas o químicas abundan en la obra de Arlt; podemos agregar que sus personajes manipulan la materia humana como los investigadores de laboratorio las propiedades físicas o químicas de los elementos con los que trabajan. Así, en “El jorobadito”, el narrador introduce a Rigoletto en la casa de la

señora X con el fin de precipitar una reacción determinada, del mismo modo que el químico cambia un elemento en un compuesto para observar las transformaciones que se producen. El Escritor fracasado somete al medio literario a una variada serie de experiencias, con el fin de demostrarse a sí mismo ciertas hipótesis de trabajo sobre ese medio, que ya ha elaborado. Y Eugenio Karl, en el admirable cuento “Una tarde de domingo”, pretende asumir lo que él llama el “punto de vista materialista” y divertirse observando a los otros. Lo que Karl disfraza de distancia sádica y de cinismo, no es otra cosa que esa preocupación moral que, separándolo de los hombres, lo induce a manipularlos para que, desembarazándose de las abstracciones sociales, muestren cómo, del nacimiento a la muerte, el mal los trabaja. En otras palabras, Arlt es, antes que nada, en nuestra literatura, el que explora la negatividad, esa negatividad que, por cierto, sus personajes no solamente se limitan a indagar sino que incluso, aventurados, suscitan.

El moralismo intenso de Arlt se expresa a través de su desmesura. Pero también aquí es necesaria una distinción: no hay que confundir desmesura con tremendismo, efecto retórico que pulula en nuestra literatura y que otorga patente de viril, de auténtico y de vagamente verista a más de un prestidigitador de lo arbitrario. La desmesura, en cambio, es de orden trágico. Se sustenta tanto en la noción de transgresión como en la de equilibrio. No basta acumular patetismo para que la desmesura aparezca: es necesario que exista una tensión entre negatividad y positividad, que a través de sus conflictos afloren angustia, culpa, desesperación, pérdida, autodestrucción; en tanto que nuestros tremendistas profesionales parecieran salir de sus peripecias límite limpios de culpa y cargo y con dividendos acrecentados, Arlt es solidario de su obra y traslada a su propia vida, como sugería al principio, la desmesura que la sustenta.

La pertinencia de Arlt se ha afirmado con los episodios recientes de nuestra vida social. La historia ha practicado su

desmesura. El choque de una mística voluntarista, provista de una teoría política aproximativa, contra una represión que se autojustifica con argumentos meramente tecnológicos y con abstracciones brutales (orden, familia, liberalismo, geopolítica) corrobora, empeorándolos, algunos de sus pesimismoes fundamentales. Pero lo que en Arlt parece sacudido por estremecimientos de grandeza, nuestra historia lo ha rebajado a obediencias de subalternos; lo que en los personajes de Arlt era reflexión constante sobre la condición humana, en nuestros técnicos de la masacre son giros copernicanos presididos por cambios estratégicos cuyas razones, aparte de provenir por la vía jerárquica, todo el mundo desconocía. Lo que en la obra de Arlt proyectan los siete locos, en la realidad lo ha puesto en práctica Saverio el Cruel.

En estos tiempos en que abunda la autocrítica, la visión arltiana del mundo, bien interpretada, puede servirnos para elaborar una crítica de esa autocrítica. Leyendo algunos textos de esa corriente no deja de visitarme la impresión desagradable de que la ideología que sustenta la autocrítica no es diferente de la que sustentaba los errores: parecería que todo se ha debido a faltas estratégicas, defectos de organización, estimaciones políticas inadecuadas. Con sobresaltos morales a posteriori, en muchos casos sin duda sinceros, se observa la magnitud del tendal y se diagnostica. Pero aun cuando nuestra realidad haya sido tremenda, el método tremendista no se justifica. Si la simplificación política tiene un género de expresión privilegiado, es sin duda la historia novelada. Pensar que se abarcará mejor la complejidad de una situación histórica mediante el género inclusivista por excelencia, la novela realista, es ya dar pruebas de un simplismo esencial que invalida de antemano la tentativa. Creyendo aferrar la verdad, el uso de un mal procedimiento no hace otra cosa que producir más ideología; la historia novelada cumple la doble hazaña de tergiversar al mismo tiempo la historia y la novela. El mismo defecto corroe error y autocrítica: la ausencia en estos memorialistas de eso que es-

tá presente en Arlt y en toda gran literatura: una verdadera antropología.

A la de Roberto Arlt, el mal, la imposibilidad la atraviesan. El fue capaz de mirarlos de frente, sin optimismo programático ni cálculos estratégicos. Para destacarse en la mera política, se necesitan más que galones de almirante o de general, más que los votos canalizados de un partido, más que autodesignarse portavoz de masas abstractas y fantasmales; aun para eso hay que entrar en la negrura de la historia, en la clandestinidad del animal humano y participar de su desmesura, llevando, no verdades reveladas, sino incertidumbre, abandono, modestia, libertad. Pensar y actuar no consiste en superponer capas planas de realidad y cortar lo que sobresale, hasta darle al mundo la forma de nuestros fantasmas, sino en aceptar su diversidad y su amenaza, aunque al contacto de su ardor nuestra omnipotencia quede chamuscada. Arlt era de la raza de los que miran el sol de frente, de los que se aventuran, decididos, por la patria del mal. A diferencia de los que se sobreviven en la plaza pública, hizo sus libros con esa aventura. Y es por eso que hoy no está aquí para contarlo.

(1985)

LITERATURA Y CRISIS ARGENTINA

La literatura argentina actual, a pesar de los brutales cambios políticos de los últimos tiempos, no escapa a dos determinaciones fundamentales que, en el siglo XX, contribuyen a configurar toda literatura. En primer lugar podemos hablar de una determinación interna, que hubiésemos podido llamar nacional si la noción misma de literatura nacional no estuviese puesta en tela de juicio, un poco más adelante, en este mismo trabajo. Esa determinación interna está constituida por elementos lingüísticos e históricos, cuyas relaciones la praxis literaria concreta reactualiza constantemente incorporando en esas relaciones entre lengua e historia el elemento imaginario que es su razón de ser fundamental.

En segundo lugar, podemos hablar de una determinación externa, de orden planetario, cuya ausencia misma en el interior de una literatura concreta puede ser considerada como un síntoma y que presenta, también, dos aspectos: el del rico fondo de la creación planetaria, que pertenece a todos los hombres y del que ninguna pretendida literatura nacional puede acordarse el derecho de propiedad exclusiva, y el de la implantación multinacional de la industria cultural que substituye la creación artística por una mercancía indiferenciada y opone al impulso antropológico del arte las leyes económicas de la oferta y la demanda.

Sin tener en cuenta esas dos determinaciones todo discurso sobre la literatura argentina actual, como sobre cualquier otra literatura, no sería otra cosa que una simple serie de abstracciones o, a lo sumo, un espejo complaciente que

reflejaría presunciones sin rigor u objetos de consumo destinados a adormecer y a confirmar la consigna tácita de todo poder político: que el mundo por él gobernado es, a pesar de todo, el mejor de los mundos posibles.

Podemos, sin duda, dijo Sartre alguna vez, prescindir de la literatura, pero en ese caso, ¿por qué no prescindir también del hombre? El sueño administrativo de una república sin poetas seduce a los que pretenden gobernar: sin poetas no oficiales, se entiende, porque los oficiales adscriben, naturalmente, a la estructura del poder y se identifican con ella. La literatura oficial no es iluminadora sino funcional, y su interpretación del mundo es excedida y englobada por la administración que la protege. Ese ejército impreciso de escribas mesurados le es vital al poder ya que éste pretende ser, no únicamente totalitario, sino también totalizante. El poder político imagina al arte como una dependencia de la secretaría de cultura: lo que se exprese debe responder como un eco a la línea general. De este modo, la censura asume a veces decisiones sorprendentes, tales como prohibir una obra artística acusándola de pesimismo. Esto vendría a significar que la administración pública tiene posición tomada hasta en los órdenes antropológico y ontológico; aunque, hay que hacerlo notar, su concepción del hombre es optimista no porque sus representantes hayan reflexionado sobre las posibilidades últimas de la condición humana, sino porque el pesimismo, al cuestionar la existencia en general, cuestiona de paso la validez de los diferentes roles sociales y la legitimidad de los sujetos que los distribuyen. Esto no significa que toda la literatura oficial sea optimista; cuando el poder se vive subjetivamente como la consecuencia del derecho natural y cuando, por añadidura, se siente consolidado, sin amenazas internas o externas, el pesimismo no es solamente tolerado sino incluso aconsejable. Alejandro pretende que, de no haber sido Alejandro, hubiese querido ser Diógenes el Cínico, pero, en rigor de verdad, nada se lo impedía; y no es por grandeza de alma que viene a visitar a

Diógenes sino para afectar que la conquista y el imperio son fantasmagorías vanas, sin decidirse sin embargo a renunciar a ellas; es por eso que Diógenes, que, como dice la expresión popular, está viéndolo venir, cuando Alejandro le pregunta si puede hacer algo por él, le responde, desdeñoso: “Sí, no me tapes el sol”. Esta anécdota ejemplar, y tan conocida, muestra la tendencia incorregible del poder a la recuperación de los intelectuales, y su pretensión totalizante.

Nunca es más férreo un *diktat* que cuando es sobreentendido; las órdenes tácitas se infiltran en los actos de los particulares y los modelan desde el interior, dándoles una apariencia falsamente necesaria. La literatura oficial puede ser identificada por esa coincidencia secreta con los lineamientos de las consignas imperantes; apenas se desmantelan sus tópicos, su filiación ideológica y sus ilusiones de independencia, la obra entera se desmorona y su falsa unidad no puede ser reconstituida. Esa dependencia se manifiesta en una serie de elementos específicamente literarios: formas, géneros, lenguajes, estilos, contenidos. La dependencia formal, más difícil de verificar, es sin embargo la que comprende y subordina las otras. La literatura oficial se distingue también por el hecho de que sus posiciones estéticas y filosóficas, previas a toda praxis, contribuyen a situarla en una fracción determinada y a evitar toda confusión: como la bandera el enfermero de la Cruz Roja durante la batalla, el escritor oficial enarbola bien alto su ideología para que le sirva de coraza en medio del tiroteo.

Si aceptamos la definición de literatura oficial como toda aquella literatura que es excedida y englobada por el sistema de pensamiento al que adscribe, sistema de pensamiento que, por otra parte, preexiste a la praxis de la escritura, comprenderemos de inmediato que literatura oficial no es solamente la que adhiere a la ideología de un Estado, sino también a la de cualquier sistema de pensamiento que se pretenda totalizador, en la medida en que la literatura se convierte a través de esa dependencia, en el instrumento de una

legitimación que corrompe y desvirtúa su modo peculiar de producción. Naturalmente, las opiniones políticas del autor tienen, en esta cuestión, una importancia secundaria, ya que lo que cuenta es la realidad textual: el caso de Borges, que ya se está convirtiendo en un ejemplo clásico, como el Balzac de Marx y Engels, atestiguaría esa distinción.

Puesto que la literatura oficial se define por su sometimiento a un sistema preexistente que la engloba y la supera podemos tal vez, describir la verdadera literatura, que manifiesta o modifica los aspectos más oscuros y complejos de la condición humana, como el contrario simétrico de la literatura oficial: toda gran literatura supera y engloba los sistemas, derriba sus pretensiones de absoluto reubicándolas en la relatividad histórica e instaura una visión del mundo propia de la que esa relatividad histórica no es más que uno de los elementos. Al obrerismo y al populismo pequeñoburgués de Boedo, Arlt, que en apariencia se inscribe en esa corriente, le opone su propia desmesura: aquel que, pudiendo soñar con trescientos millones, sueña solamente con treinta millones, merece que lo fusilen por la espalda.

En su *Dialéctica del Iluminismo*, Horkheimer y Adorno describen, en fragmentos irrefutables, la ocupación del pensamiento occidental por los intereses de la razón totalizante. Esa supuesta totalidad que nos propone la razón, por obedecer en forma exclusiva a sus intereses pragmáticos, desemboca necesariamente en ideología. Para que el arte escape a esa determinación, no le basta al artista garagarizar un irracionalismo caprichoso, porque de ese modo no hace más que obedecer, como contraparte que se pretende ingobernable pero que está perfectamente gobernada, los designios del sistema racional pragmático, acantonándose en una función controlada. La totalidad del arte no es de orden ideológico sino pulsional. El artista no adhiere a la causa del irracionalismo sistemático sino que pone a prueba, en la multiplicidad de sus pulsiones, el racionalismo imperante. La obra de arte es una especie de móvil

en el que el sentido cambia de intensidad y de lugar a cada lectura, ya que también la lectura es una actividad pulsional. Sería un error grosero pretender que leemos una obra de arte literaria con el intelecto y únicamente con él. La lectura pone en movimiento todos nuestros componentes, sumergiéndonos en un entresueño que es de índole pulsional y en el que la razón interviene de cuando en cuando, y de un modo diferente cada vez. Obviamente, no hay obra de arte que agote las pulsiones del artista ni que prescindiera por completo de elementos de organización racional, pero podemos desde ya estar seguros de que más fascinante e impercedera será una obra cuanto más grande haya sido el abandono del artista a sus pulsiones.

Desde este punto de vista, es evidente que la abstracción, tan útil a los dirigentes para quienes todo brote de vida concreta es una subversión en potencia, es la enemiga mortal del arte. Al arte, la práctica bienpensante de la inducción le es extraña. Ninguna regla general le es de utilidad. Al diamante bien engarzado de la Gran Idea, el arte lo reubica en la ganga pulsional, del mismo modo que al diamante literal no puede verlo de otro modo que envuelto en la corona de sangre, sudor y lágrimas del minero africano. El arte no postula la autosuficiencia de lo absoluto —el arte moderno por lo menos, ya que para el arte clásico, el tiempo, como diría Artaud, no había andado lo suficiente todavía. Aunque podemos desde ya afirmar que aun para el arte clásico la tendencia totalizante no era más que ilusión, y que lo que ha persistido hasta nosotros son justamente sus imágenes pulsionales: de Dante no son los proyectos sobre el papado y la monarquía, sino las imágenes apasionadas del Infierno y del Purgatorio lo que nos estremece todavía.

Sería absurdo creer que el material pulsional que origina, entretejiéndose en ella, la escritura, es de índole ahistórica, porque la historia misma es una especie de comunidad pulsional o que aspira a serlo, estrangulada por el peso de instituciones sociales que son el producto de abstraccio-

nes totalizantes. El papel del arte consiste justamente en denunciar, a través de su praxis liberadora, la falsedad del predominio abstracto. A priori, el arte no prescinde de ningún procedimiento, hasta que el pensamiento oficial se apropia de dos o tres y los erige en principios únicos y universales, pretendiendo que todo trabajo artístico se adecue a ellos. Tal es, por ejemplo, el caso de la imitación, de la claridad, de la economía, etc., que el siglo XIX estableció como cánones fundamentales de toda estética y que todo el gran arte del siglo XX se dedicó, sistemáticamente, a transgredir. De este modo, al instaurar como principio su libertad radical y su transgresión permanente a las normas oficiales, el arte, lejos de convertirse en una actividad individualista y ahistórica, contribuye más bien, al negar con su praxis lo arbitrario erigido en ley, a la actualización de la dialéctica histórica.

Por otra parte, el escritor escribe siempre *desde* un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar, porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito. Ese lugar se escribe, por decir así, a través del escritor, modelando su lenguaje, sus imágenes, sus conceptos. Ese lugar no es, desde luego, el lugar *en* el que el escritor escribe sino, como queda dicho más arriba, el lugar *desde* el que escribe, ese lugar que lo acompaña dentro de sí dondequiera que vaya. Ese lugar no tiene nada que ver con la procedencia genérica que atribuyen los documentos de identidad, sino con los sitios reales en los que, por razones complejas, lo empírico constituye los modelos decisivos de lo imaginario. Lo exterior de ese lugar es a menudo secundario, del mismo modo que su representación directa. Lo exterior sería, más bien, la forma que adquieren las pulsiones, objetivándose para poder transformarse en símbolos. Podría decirse que en ese lugar desde el

cual habla el escritor, en el que un fragmento de la historia transcurre, gracias al trabajo de la escritura lo específicamente humano se manifiesta —lo invisible aparece, a través de la forma, a la luz del día.

Dondequiera que esté, el escritor escribe siempre desde ese lugar que lo impregna y que es el lugar de la infancia. El remedo de lo externo de ese lugar, su imitación folklórica, su exaltación patrioter, no lo manifiestan sino que, muy por el contrario, contribuyen a ocultarlo. Por debajo de las capas espesas de abstracción que recubren a las cosas, cada lugar es la forma empírica que asume el todo, una especie de punto de intersección en el que lo material y los símbolos se entrecruzan. Cuando un gran escritor escribe, lo hace siempre desde el paradigma de ese entrecruzamiento. En Santa Ana, cuando se pone a escribir, Hernández formula un alegato y un programa político, pero al mismo tiempo evoca ese entrecruzamiento entre lo material, lo empírico y lo simbólico; entrecruzamiento al que, por razones bien legitimadas retóricamente, cierta crítica le ha dado el nombre de literatura nacional.

La nación, tal como existe en la actualidad, es una construcción ficticia del Estado. Es su proyección fantástica. El Estado elabora una idea de nación, la que es útil para sus fines, y se confunde con ella. El Estado, por otra parte, es siempre el reflejo de una o dos clases que gobiernan. Pretender la coincidencia entre el Estado y la nación es ya una idea totalitaria. Como en el seno de toda comunidad los intereses de los diferentes grupos que la componen divergen, y a menudo violentamente, podemos considerar la idea de nación como una abstracción encubridora destinada justamente a escamotear esos conflictos. Toda protesta o sublevación es considerada un delito, en nombre de la nación —dios impalpable y ubicuo cuyos designios la casta intermedia se acuerda el derecho exclusivo de interpretar. La nación es, de ese modo, una especie de conspiración.

Por otra parte, la nación cambia geográfica, histórica,

demográfica, políticamente, y sería absurdo pretender, como lo hace la abstracción totalitaria, que es eterna y una e indivisible. Si consideramos sus carreras individuales de escritor como cumplidas antes y después de Caseros, podemos decir que Sarmiento y Hernández no vivían en la misma nación. Aun en una misma época, en la actualidad por ejemplo, no podemos decir que el hacendado y el obrero viven en la misma nación. Por todas estas razones, y como en arte las generalizaciones no son de ninguna utilidad, definir la literatura en relación con el término “nación” o con alguno de sus derivados no corresponde a ninguna realidad y en cambio presenta el inconveniente de crear toda una serie de confusiones.

Una, y no la menor, es la transformación del concepto puramente informativo y clasificatorio de “literatura nacional” en categoría normativa y en modelo. De la serie de individuos concretos que han chapaleado, en el pasado, como cualquier hijo de vecino, en el barro histórico, se deduce una “tradicción”. Esta tradición se presenta como única, lineal, necesaria. Los críticos, los historiadores de la literatura, incluso los funcionarios, como si estuviesen dotados de una capacidad excepcional de clarividencia histórica y de sapiencia textual, la señalan y la erigen. Los que empiezan a escribir a los veinte años oyen a menudo el mismo reproche: tal procedimiento no corresponde a nuestra tradición, fórmula que tiene, en otra dimensión, un equivalente más perentorio: “esas filosofías no concuerdan con nuestro modo de vida tradicional”.

La tesis de David Viñas según la cual habría *dos* tradiciones en la literatura argentina, una estetizante y otra comprometida, que es sin duda errónea o incompleta, tiene sin embargo la ventaja de instaurar la diversidad donde había estado reinando, imperioso, lo único. Si se observa con atención, puede comprobarse que toda literatura está constituida por tradiciones múltiples, que esas tradiciones no son inmutables, dadas de una vez para siempre,

sino que se modifican continuamente. Podemos decir que, de algún modo, el pasado está en perpetua renovación. Cada lectura, cada nueva praxis de escritura lo reelaboran y lo recrean. Aparte de los variados Lugones que van de *Las montañas del oro* a los *Romances de Río Seco*, está el esfuerzo vario y desigual de sus discípulos destinado a lograr, respecto del maestro cuya fascinación sigue sin embargo actuando sobre ellos, la independencia estética. El fenómeno “Lugones” no se agota entonces con dos o tres etiquetas, sino que es una especie de complejo (como quien dice “complejo urbano”), un múltiple que ocupa, en el espacio de la historia literaria, un lugar mucho más vivo y rico que el que podría ocupar una estatua ecuestre. Lugones mismo abandona el modernismo y marca en cierto sentido el camino de sus discípulos. Los antilugonianos de su tiempo se definían también en relación con él, y aquellos que por formación intelectual e inclinaciones personales se mantuvieron al margen del modernismo, como es el caso de Macedonio Fernández, que tiene su propio círculo y crea sus propios discípulos, contribuyen a formar ese espacio múltiple que no tiene nada que ver con una supuesta tradición lineal específica de la literatura argentina.

Cuando la tradición se transforma en modelo, se vuelve inmediatamente oficial; y ese proceso se verifica tanto en el orden social como en el orden individual. Para insistir con Lugones, podemos decir que su vida fue un vaivén continuo entre la tentación de ser un poeta oficial y las responsabilidades de un verdadero poeta, vacilación de la que escapó, radicalmente, con el suicidio, acto no oficial por excelencia. La tentación oficial se manifiesta en Lugones con la práctica de la poesía épica, y es su vena lírica, menos reductible al pragmatismo patriótico, lo que marca la contradicción; su obra póstuma, los *Romances de Río Seco* (1938), señala la necesidad de establecer una unidad profunda en su poesía, tratando temas épicos con instrumentos líricos.

Si Lugones puede ser considerado un arquetipo de

poeta oficial, puesto que en él había suficiente talento poético como para diferenciarlo de tantos escribas que son simples funcionarios gubernamentales, Macedonio Fernández, que es su contemporáneo, representa su contraparte simétrica: el poeta no solamente no oficial, sino marginal. La broma martinfierrista de proponer a Macedonio como candidato a la presidencia de la república, es un reconocimiento tal vez inconsciente de la irreducibilidad del pensamiento macedoniano a los valores estatales o, en su sentido positivo, la convicción de que el pensamiento de Macedonio, por su riqueza, su afincamiento en las zonas verdaderamente problemáticas de la existencia, engloba y supera las groseras simplificaciones oficiales.

El concepto de “marginal” es, como suele decirse, un arma de doble filo y encubre un litigio ideológico. Rara vez un autor se autocalifica como marginal, ya que cada escritor, por la esencia misma del arte literario, postula su propia obra como un intento de englobar la existencia en su conjunto. En realidad, es la tradición oficial la que crea a los marginales, como la Iglesia a los herejes. ¿Cómo se llega a ser marginal? Es obvio que la caracterización psicológica no alcanza para dar una respuesta adecuada. Un análisis correcto exige no sólo una descripción de la actitud marginal sino también de aquello que supuestamente no lo es, de aquello respecto de lo cual se es marginal: es decir la sociedad entera que se autodetermina como centro. El centro de lo real —el marginal estaría en la periferia—, brillante y agitado, es en realidad un nudo constituido por la expresión, en muchos niveles diferentes, de las leyes de la oferta y de la demanda. La característica principal del marginal es la de no ser negociable. Se es marginal cuando no se escribe sobre temas exigidos por la demanda, cuando no se adoptan las formas y los géneros probados y aceptados por el consumidor, cuando no se es capaz de producir en gran escala para satisfacer las necesidades del mercado, cuando el producto que se elabora no puede ser recuperado y reelaborado en otra

dimensión del complejo industrial, como cuando se transforma la basura en calefacción. Es por lo tanto marginal un escritor que no escribe libros que correspondan al gusto dominante, que no alcanza tirajes elevados o una producción abundante y regular y cuyos libros no se prestan para la adaptación teatral, televisiva o cinematográfica. Si tomamos en consideración estos detalles, podemos ver de un modo más claro que el aspecto psicológico de la marginalidad puede muy bien ser en el fondo una simple cuestión moral. Ser marginal significa substraerse voluntariamente, por razones morales, del campo de la oferta y la demanda.

Toda obra literaria emerge, superándola, de esta red de problemas, trayendo consigo ese algo que, como dice Kafka, excede siempre todas las sumas.

Lo que llamamos literatura argentina, es una serie de escritores bastante inclasificables, algunos de los cuales, gracias a un escamoteo sistemático de la realidad textual de sus obras, han sido recuperados por el poder y por la opinión y transformados en modelos perentorios.

Algunos críticos perspicaces han demostrado que en Sarmiento el repudio de la barbarie coexistía con su fascinación. Del mismo modo, podemos decir que *Martín Fierro*, en tanto que alegato en favor del gaucho se muestra, para una lectura atenta, como una fuente continua de ambigüedad. Sin embargo, la simplificación pretende definir *Facundo* y *Martín Fierro*, para siempre, como estereotipos literarios de dos ideologías políticas —unitaria y federal—, sin ver que los programas ideológicos, que sin duda existen en esos libros, constituyen su parte más externa, menos íntimamente textual, y que lo que hace justamente que esos libros sigan viviendo entre nosotros son sus contradicciones, aquello que aun cuando haya sido puesto en movimiento por el proyecto ideológico, lo supera y lo niega. El gaucho, que es, por así decir, la ficción central de Hernández y Sarmiento, no es un simple factor social del proceso histórico, sino también una proyección autobiográfica —condi-

ción fundamental para que podamos considerar a Hernández y a Sarmiento en tanto que escritores, y no en tanto que escribas a sueldo de tal o cual partido. Como fundadores de la literatura argentina, Sarmiento y Hernández refutan por anticipado las interpretaciones oficiales, puesto que echan las bases esenciales de toda literatura y que son el resultado de una interacción generalizada entre lo particular y lo general, lo abstracto y lo concreto, lo individual y lo colectivo, lo formal y lo material y, para decirlo con una expresión célebre de T. S. Eliot, entre el talento individual y la tradición. En tanto que escritores —y escritores de ficción, como lo son Hernández y Sarmiento (en *Facundo* y *Recuerdos de provincia*)— sin esa red de contradicciones no existirían.

Esas contradicciones aparecen en la constitución de la obra a diferentes niveles. Por ejemplo, el carácter de proyección autobiográfica transforma al gaucho, tema central de esas obras, de personaje histórico en imagen de ficción. Ponerse a discutir si el verdadero gaucho es el de Sarmiento o el de Hernández es absurdo por dos razones: la primera, porque al fin de cuentas en su realidad textual y no a la luz de una lectura ideológica, el gaucho de Hernández y Sarmiento difieren poco y nada y el gaucho malo de *Facundo* es sin duda el modelo principal de *Martín Fierro*; la segunda, porque el criterio de verdad histórica, entendido como control de la representación directa de la realidad histórica en las obras literarias, es más bien una petición de principio: quienes lo manejan, saben ya cuál es la realidad histórica que desearían ver representada, o sea que cierta concepción de la realidad histórica es ya parte constitutiva de la tentativa de verificación de la realidad histórica en las obras literarias.

Asimismo, la contradicción formal ha creado, a propósito de estos dos clásicos, confusión y perplejidad en la crítica. Las interminables discusiones sobre el género de *Martín Fierro* y de *Facundo* han llegado, a menudo, a conclusiones que se han vuelto irrefutables aunque no por ello exentas de

falsedad. Así, rechazando con argumentos exactos el género “epopeya” que Lugones atribuye al *Martín Fierro*, Borges, demasiado aséptico como para rebajarse al detalle sociológico, pretende, con una caracterización histórica de las más globales, que porque el siglo XIX es el siglo de la novela *Martín Fierro* es necesariamente una novela. E, inversamente, a propósito de *Facundo*, después de poner en tela de juicio la exactitud sociológica de Sarmiento, no sin razón, algunos observadores, como Sabato, llegan a la misma conclusión: *Facundo* no es un ensayo sino una novela.

Es evidente que nada, en esas obras, justifica una caracterización tan tajante y que mucho más fructuoso es aceptarlas en su ambigüedad original, porque de esa ambigüedad puede salir, aunque menos confortable, una concepción más exacta de la praxis literaria. En su *Nacimiento de la elegía china*, Tökei escribe que en China la epopeya no existió porque el sistema vertical de funcionarios dominado por el emperador impidió el sentimiento de independencia y de identidad que origina toda epopeya, y que, en cambio, la sujeción al emperador vivida negativamente por los poetas-funcionarios produjo la nostalgia de la elegía, forma intermedia entre la épica y la lírica. Haciendo un análisis semejante podemos decir que, sociológicamente, el *Martín Fierro* llega demasiado tarde para la epopeya y demasiado temprano para la novela porque en la Argentina no existe, y tal vez no existirá nunca, la burguesía clásica a cuyo desarrollo en tanto que clase social está ligada la aparición de la novela. Del mismo modo que *Facundo*, cuya pretensión sociológica se desmorona aunque no su fuerza pulsional, *Martín Fierro* es una forma intermedia y ambos libros inauguran una larga lista de autores inclasificables que la crítica ha tratado de hacer entrar, con mayor o menor éxito en cada caso particular, en diversos sistemas preparados de antemano.

Uno de los errores más frecuentes de esa crítica ha sido confundir la filiación política o las declaraciones estéti-

cas de los autores (que pueden tener importancia en el dominio cultural) con la realidad textual; otro, como decíamos más arriba, el de posponer en un limbo oscuro todas aquellas obras que no entran en el sistema de una supuesta tradición, y, en los últimos tiempos, un tercero que modifica, por su importancia, la esencia misma de la crítica tradicional y exige una crítica no literaria de la crítica misma: la confusión permanente que ésta hace entre los productos de la industria cultural y las obras de creación propiamente dichas; Arlt y Borges podrían ser los chivos emisarios de la primera confusión, Macedonio Fernández de la segunda y Juan L. Ortiz de la tercera.

Adolfo Prieto señaló en sus *Estudios de literatura argentina* que la obra de Martínez Estrada debía considerarse antes que nada como la obra de un escritor y no como la de un sociólogo o un historiador; la pertinencia de esta aclaración se ve doblemente fundada si se tiene en cuenta que los críticos de Martínez Estrada le reprochan una falta de rigor científico que sus discípulos más crédulos (y no únicamente en la Argentina) creyeron encontrar y utilizaron como una panacea metodológica. Lo que distingue a un escritor es que sus afirmaciones son de tipo personal y es su verdad pulsional lo que las sostiene, no el rigor metodológico de tal o cual disciplina científica ni un sistema racional de conocimiento. A esta confusión persistente no son ajenas la filiación universitaria de Martínez Estrada y sus inquietudes enciclopédicas, pero la causa profunda es el prejuicio racionalista de sus críticos, triunfante en una época, no muy lejana, en que racionalismo se confundía con objetividad.

Estos ejemplos que, desde luego no agotan ni mucho menos el conjunto de la literatura argentina, dan una imagen aproximada del carácter problemático de la inserción de la literatura y de la creación artística en general en el interior de la cultura. La cultura, como sistema de valores, tiende a exigir de la literatura una representatividad que se-

ría totalmente paralizante si fuese seguida al pie de la letra ya que, por principio en la época moderna, a partir tal vez del romanticismo, la literatura es una forma de rebelión contra esos valores. Esa rebelión no está dirigida únicamente contra el poder político (aun cuando los artistas no se lo propongan conscientemente), sino también contra las formas múltiples que asume la cultura en la vida cotidiana, ya que la literatura es, o al menos debería ser, una crítica del mundo entendido no únicamente como estructura social, sino también, “y acaso sobre todo”, del mundo como objeto de experiencia y de conocimiento. En tanto que la cultura, en su sentido más general, se constituye a partir de una experiencia del mundo ya sedimentada y, como única experiencia conocida, erigida en valor, la literatura cuestiona infatigablemente el sistema consolidado, ahondando la experiencia del mundo y enriqueciendo su conocimiento. El arte, como diría Paul Klee, no reproduce lo visible sino que lo constituye.

Todo presente es, casi por definición, arduo y sombrío. La cognoscibilidad relativa del pasado neutraliza sus amenazas, en tanto que el tembladeral del presente es incierto y precario. El hombre vive ese presente como el privilegio dudoso de una sentencia diferida. Nuestro presente, hecho de violencias cumplidas y de amenazas que persisten, no difiere, en suma, de los presentes que lo han precedido y que, en el mejor de los casos, han sustituido la violencia sumaria por una opresión insidiosa y monótona que impregna el aire y la materia de los días. Para nuestra sed pulsional, el presente es como un nudo de prisiones.

Así, la característica social de nuestro tiempo es que, en el plano social, opresores y oprimidos son igualmente prisioneros de la historia. La máquina del gobierno, construcción residual de la ocupación tecnocrática del mundo, ha vuelto a los hombres indiferenciados e intercambiables; a decir verdad, nadie gobierna, o más bien gobernar consiste en manipular artefactos que funcionan solos y que no

pueden ser desviados de su función mecánica por la simple buena voluntad o por los meros intereses de clase. La tecnocracia misma opera al azar, en el sentido de que la lógica pragmática y positiva no coincide necesariamente con las aspiraciones pulsionales y que la paranoia planificadora tiene menos en cuenta la pulsión humana que la lógica de los planes. Planificando contra viento y marea, el tecnócrata desencadena una serie de contradicciones, la primera de las cuales, y no la menor, es la que opone su sistema a su propio cuerpo.

Lo que llamaríamos nuestra crisis actual sería, de este modo, la estimación genérica de una serie de contradicciones. El modelo de la contradicción que opone pulsión y planificación puede ser aplicado a diversos aspectos de la vida social y así van descubriéndose, en la actualidad argentina, conflictos de entre cuya espesura saldrá necesariamente toda obra por venir.

La intervención del ejército en la vida política es un ejemplo patente de servidumbre tecnocrática. A pesar de su fraseología patriótica, el ejército se abroga el derecho al poder en tanto que plantel técnico, taller de gobierno, orden y represión. El ejército se prepara durante años para la coyuntura decisiva que es el debilitamiento del poder civil burgués a causa del ascenso de las clases populares y reemplaza al poder civil no por poseer una ideología superior sino los medios y el saber técnicos capaces de mantener en su sitio a un gobierno que ya no representa ningún consenso social. La situación, que quisiera mostrarse natural, se doblega y vacila bajo el peso de sus contradicciones. Dejando de lado todas las incongruencias teóricas, políticas y morales, tales como actuar en nombre del orden anulando la Constitución, invocar la patria a cada momento y plegarse a los designios de las potencias mundiales, decirse los campeones de la libertad y encarcelar a los particulares por sus opiniones políticas, pretenderse occidentales y cristianos y mostrar un refinamiento oriental en el ejercicio de la tortura, etc., etc.,

existe en la situación una contradicción mayor que la engloba, que es común al conjunto de la sociedad moderna y que reside en la constricción férrea que la lógica tecnocrática impone a los hombres reales y que falsea, por su presunción de infalible y por su ineluctabilidad maquinal, todas las relaciones sociales. En épocas anteriores, los gobiernos *representaban* diferentes sectores sociales y económicos y la ideología que proferían concordaba con esos intereses; en la actualidad, los tecnócratas no representan sino que imponen una visión abstracta del mundo que, si pudiese, borraría hasta las objeciones más insignificantes. La fobia a la objeción es el resultado de un apriorismo genérico sobre la naturaleza humana. Pero, puesto que la objeción se produce, esa concepción genérica muestra su falsedad y su carácter fantasmático. Es en ese sentido que podemos afirmar que todo gobierno, si tiene veleidades totalizantes, en la medida en que pretende modelar el mundo hasta hacerlo coincidir, por la fuerza, con la horma fantasmática, es una forma de locura.

Esa locura tiñe, íntima y sutil, la sociabilidad —es decir, la dimensión más exterior de las relaciones sociales— y envenena sus gestos y sus instituciones; si, por ejemplo, examinamos los suplementos literarios de *La Nación*, advertiremos que lo que organiza esas páginas es menos la voluntad deliberada de difundir cierta política cultural, que el ritual exorcizante de contradicciones presentes y pasadas —y es únicamente en ese sentido, por otra parte, que podemos hablar de superestructura encubridora, es decir cuando es encubridora sobre todo para los grupos o los individuos que la producen. El presente oficial de la cultura argentina durante la dictadura refleja la locura estatal que considera la contradicción como enemiga o como meramente inexistente y que intenta borrarla con mediaciones rituales. En el orden cultural la censura equivale a la desaparición de personas en el orden político, y el sentido global de las manifestaciones culturales se confunde, sutilmen-

te por analogía, correspondencia simbólica o incluso contaminación semántica, con el *diktat* oficial: en el suplemento del 28 de setiembre de 1980, ocupando la primera página entera, tres cuentos satíricos de un autor “apolítico” fustigan, inocentemente, el parisianismo excesivo, la logorrea política y la experiencia estética —tres dimensiones del presente argentino sobre las que el poder político ya tomó, de un modo drástico, posición.

Esa manifestación específicamente nacional de una tendencia planetaria se complica con la intervención de los fenómenos propios de la industria cultural, de la que podría decirse que concibe la obra de arte como un producto industrial y que considera al “vulgo” como un mercado.

La noción de “vulgo”, presente en el arsenal semántico de todo arte que se piensa a sí mismo como complejo, sutil y refinado, pierde vigencia cuando el arte se vuelve comprometido, progresista y popular. Sería sin embargo erróneo creer que el vulgo son, como podría sugerirlo la etimología, las clases populares. Únicamente en el siglo XX, y más estrictamente en la actualidad, con la aparición de los *media*, la noción de vulgo podría comprender amplias capas populares, pero ni aun así podría admitirse que se trata del vulgo literario. Durante los siglos precedentes, el vulgo era el público perteneciente a las clases poseedoras, periférico y ocasional, que carecía del conocimiento y de la sutileza de los especialistas. El vulgo eran los diletantes, los esnobs, los nuevos ricos, los no especialistas. El uso desdeñoso del vocablo evoca más una *vendetta* interna en el seno de las clases cultivadas que una referencia a las populares. A medida que la separación entre la obra de creación y el público va haciéndose más grande, comienza a aparecer la ideología de la *vulgata*, es decir de la divulgación que, como en el caso clásico de la *vulgata* de las escrituras, es esencialmente política y consiste en suministrar, al círculo de consumidores que va ampliándose, el compendio simplificado de un saber cada vez más cuantioso y más complejo. El segundo paso de

la vulgata es el de difundir masivamente la obra de arte o, mejor dicho, ciertas obras de arte que corresponden a estereotipos determinados. La tercera fase, que invierte completamente la situación, comienza cuando el mercado consumidor fija los modelos y comienza a exigir la repetición indefinida de los mismos criterios de calidad como ante cualquier otro producto industrial.

Para la obra literaria podemos fijar, con bastante precisión, en la actualidad, en los países de habla española, la importancia numérica del vulgo: es una cantidad variable que se sitúa entre tres mil y quinientos mil lectores. Esta cantidad se obtiene tomando en cuenta los contratos tipo que el grueso de escritores firma con las editoriales y las cifras máximas de venta que alcanzan los grandes éxitos literarios. Podemos decir, entonces, que la industria del libro en lengua española tiene un mercado real de tres mil lectores y un mercado virtual de quinientos mil compradores y que, por razones que no requieren demostración, la tendencia general sería la de nivelar la creación artística por las apetencias estéticas del mayor número de “no especialistas”. Esos quinientos mil lectores potenciales, en los países de lengua española, constituyen el vulgo entre más de doscientos millones de habitantes. Como puede verse, el vulgo no tiene nada que ver con las clases populares, como cierto progresismo puramente declarativo quisiera hacérselo creer.

Ese vulgo-clientela, instalado en el confort de la inocencia estética, obligado a consumir cultura por la presión social, sufre en carne propia las contradicciones del sector industrial, desgarrado por el conflicto tragicómico que opone el apostolado a la rentabilidad. La distribución del mercado se efectúa en el interior de una misma editorial mediante el subterfugio de las colecciones o bien en casos más crudamente comerciales, el sector industrial le cede al pequeño editor el público especializado. De esa situación nace un tira y afloje entre forma artística y comercio que da, por una parte, la vanguardia y, por la otra, la fabricación en

serie de éxitos internacionales. Si quisiéramos definir la estética del vulgo-clientela podríamos decir que nada en las aguas tranquilas de todas aquellas obras que han aceptado formalmente un compromiso entre creación y rentabilidad y en las que los modelos industriales atenúan, con oportunismo, la creación.

Si, entonces, y para resumir, tuviésemos que describir la situación actual de la cultura argentina, en cuyo interior aunque esté fuera del país, el escritor ejerce su praxis artística, podríamos decir que la presión política, económica y social tiende a instaurar una inercia fantasmática generalizante constituida por la pretensión tecnocrática de un saber totalizador sobre el hombre (política), por criterios extraculturales de mercado y de rentabilidad por parte del sector industrial (economía) y por la petrificación de estereotipos de *sentido* impuestos al vacío teórico y estético del vulgo consumidor (social).

Esta verificación sociológica no agota, desde luego, la problemática de la creación literaria ni corresponde a ningún sistema axiológico particular que podría aplicarse a la literatura o al arte en general, pero describe, en grandes líneas, la época en el interior de la cual el escritor escribirá, la resistencia y el espesor de la historia entre los que se abre paso, trabajosamente, el sentido de una obra. Podemos, si queremos, definir ese complejo histórico social como una crisis, pero es necesario tener en cuenta que la palabra “crisis” sugiere el trastocamiento pasajero de un determinado orden de cosas, y, contrariamente, no es difícil ver que nuestro presente es la actualización de estructuras que, desde 1930 por lo menos, y a pesar de variantes superficiales y de poca duración, no han sufrido mayores cambios.

A las personas que producen y leen literatura la pertinencia de estas reflexiones puede parecerles dudosa, sobre todo si tenemos en cuenta que, en los últimos quince años, la crítica sociológica de la literatura ha sido sustituida por el análisis rigurosamente interno, y no menos perentorio,

del material textual. El hecho de que sea un escritor quien las formula las vuelve todavía más sospechosas. Sin embargo, y aunque no es para el escritor más que un campo referencial secundario, el problema de la cultura se le plantea, implícita o explícitamente, como el fondo histórico contra el cual vendrá a inscribirse su propia obra. Si consideramos la cultura en el sentido más amplio y general, podemos decir que la conciencia de todo escritor, como la de todo hombre, está de algún modo entretrejida y como dispersa en esa cultura y si, en cambio, nos referimos a lo que se ha dado en llamar “alta cultura”, no debemos ignorar que muchas de sus producciones intervienen como paradigmas o como modelos, como “tradicción” en el sentido que dábamos más arriba a esta palabra. Aunque no estén planteados de un modo explícito en su obra, todo escritor se enfrenta, en su praxis, con estos problemas, que se inscriben en la dimensión del saber. De un modo u otro, el saber está presente en toda obra artística, aunque el autor no se lo haya propuesto, y si bien constituye siempre un elemento secundario, le da a menudo una densidad particular a su obra. En muchos de los más grandes escritores argentinos —Sarmiento, Lugones, Martínez Estrada, Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz, Borges— el saber ocupa, contrariamente a lo que dice el refrán, un lugar tan grande, que la crítica lo ha confundido a menudo con su principal valor literario. Si nos detenemos, por ejemplo, en el caso de Borges, advertiremos que su supuesta erudición no es otra cosa, en el conjunto de su obra, que una serie de imágenes repetitivas que reaparecen una y otra vez y que le sirven, en todos los casos, de figuras destinadas a representar sus intuiciones de objetividad. Curiosamente, si comparamos el saber de que se entretrejen los cuentos de Martínez Estrada y los cuentos de Borges, advertiremos que instrumentalizan tradiciones diferentes, las ciencias humanas en el caso del primero, la literatura fantástica y la metafísica en el caso del segundo, y que sin embargo, a pesar de las diferencias inmediatamente perceptibles en el plano de

la representación y de la elaboración verbal, existe en ambos el mismo pesimismo cósmico y la misma estética del desengaño. En el caso de Arlt, en el que el saber es menos inmediatamente perceptible, la conclusión emocional no es muy diferente.

Esto significa que un escritor, que vive en carne propia, como todo hombre, la contradicción entre su propia unicidad corporal y lo que podríamos llamar la objetividad histórica, transforma su praxis textual en una verdadera estrategia. Aun cuando su obra se nutra de un saber objetivo que pertenece al dominio público y que puede ser repertoriado y transmitido, podemos decir que el impulso principal que pone en movimiento su capacidad de escribir le viene no de ese saber, sino del fondo de su propia *ignorancia*.

Todo poder intenta justificarse presentándose como asiento y emanación constante de certidumbre. Al reivindicar la ignorancia, el escritor desarma el decorado de la certidumbre perentoria y lo transforma en apariencia instaurando, para todo individuo, el derecho a la duda. En cierto sentido, la praxis poética consiste en demoler las apariencias ideológicas para instaurar la verdad pulsional, tratando de mostrar que esa dimensión pulsional es axiológicamente neutra, es decir que no puede ser instrumentada con fines pragmáticos por ninguna ideología. La ignorancia del escritor no es, desde luego, relativa al saber que pertenece a todos y que es un fondo empírico acumulado por la comunidad entera, sino relativa a esa dimensión pulsional que requiere, para librar sus secretos, una disponibilidad propia del trabajo poético y que no se basa en ninguna teoría previa.

Ese fondo empírico varía de acuerdo con los grupos sociales, y sobre todo con los lugares y con las naciones; cada país se forma su propia imagen cultural y su propio saber, con elementos que podríamos llamar autóctonos y otros que extrae del fondo planetario.

En la Argentina de los últimos veinte años, se verifica,

en el plano literario, un conflicto entre los elementos propios o autóctonos de la cultura y el fondo planetario. Como ejemplo de esa antinomia podríamos hablar del populismo y de la vanguardia, siempre y cuando no perdamos de vista el hecho de que esta polarización excesiva es un simple paradigma explicativo y que la realidad es demasiado compleja como para pretender agotarla con dos etiquetas. Considerado como contenido, el populismo, de Hidalgo a Borges, es una constante en la literatura argentina. Es de filiación romántica, ya sea que presente al pueblo de manera pintoresca y no conflictual, como sería el caso del canto segundo en *Martín Fierro* o de los compadritos de Borges, o practique el miserabilismo mesiánico del grupo de Boedo. Debe admitirse que, en tanto que tema, el pueblo es tan válido como cualquier otro, y que un escritor debe tener una libertad total para elegir sus temas, aunque, a decir verdad, el pueblo en sí es un concepto demasiado genérico y las distinciones que encierra pueden ser establecidas con mayor pertinencia y exactitud por las ciencias humanas que por la literatura. El problema fundamental reside en el populismo como *forma*, en el que podemos discernir, por una parte, un modo simplista y primario de realismo y, por la otra, una pretensión pedagógica respecto del pueblo que involucra las ideologías más peligrosas. Podría objetarse que la literatura gauchesca representa un modelo logrado y noble de populismo, pero hay que tener en cuenta que, en primer lugar, el empleo de la lengua gauchesca es, según ciertos autores, como Emilio Coni por ejemplo, una mera invención literaria y no la transcripción directa del habla popular y, en segundo lugar, que esa elección lingüística se justifica a principios del siglo XIX como un distanciamiento deliberado del español neoclásico que era la lengua literaria de la metrópoli. Al menos ésa es la intención patente en Hidalgo. En la actualidad podemos decir que el populismo como forma se ejerce, paradójicamente, a espaldas del pueblo, y en cierto sentido *contra* el pueblo, en la medida en que las clases po-

pulares, privadas del uso de la palabra, son transformadas en imagen rentable ante las clases cultas por individuos que se autoconceden su representación. Si tenemos en cuenta que el lector de la literatura populista pertenece, como el de cualquier otra literatura, a las clases medias, la pretensión pedagógica muestra inmediatamente su carácter ilusorio. Al escritor populista le quedaría, como último recurso, la justificación sociológica o etnológica pero, en primer lugar, adoptando la metodología de las ciencias humanas, su praxis quedaría automáticamente fuera de la literatura, y en segundo, si consideramos en particular la etnología, debemos admitir que las relaciones entre el observador y el campo estudiado son ya teóricamente demasiado complejas y conflictivas en esa disciplina como para que la simple opinión personal del escritor populista sobre extensos grupos sociales a los que no pertenece pueda parecer digna de crédito. La justificación política del populismo, entendido como reivindicación genérica del pueblo, tampoco parece evidente, ya que, salvo casos excepcionales, la literatura es un medio ineficaz de agitación. Si, en tanto que agitador, el escritor se desempeña individualmente, su obra de agitación por medio de la literatura no tendrá ninguna repercusión y si se pliega a la línea oficial de tal o cual partido popular, su obra representará a lo sumo a dicho partido en lo que se ha dado en llamar, con heroísmo confortable, el frente cultural. Y, por último, podemos decir que la descripción socioeconómica del público lector echa implacablemente por tierra la pretensión de hacer una literatura “del pueblo y para el pueblo”. Estas consideraciones, que parecieran válidas únicamente para la poesía y la ficción, se verifican también en el caso del ensayo, ya que el ensayo, en tanto que forma literaria, es, antes que nada, la consideración fragmentaria e individual de un tema dado, y la actitud previa del ensayista es justamente la de hablar a título personal y no adjudicarse ninguna representatividad. Por todas las razones enumeradas, podemos decir que el populismo es puro gesto vacío,

una especie de complot entre gente más o menos culta, y que ningún fundamento teórico lo sustenta.

Lo contrario del populismo sería la vanguardia, término genérico que podría resumir las diferentes formas que asume la modernidad y que, por un exceso de autoafirmación, acaba por transformarse en un fin en sí. El elemento vanguardista es una constante histórica y podemos decir que cada una de las vanguardias europeas (romanticismo, naturalismo, simbolismo, surrealismo, etc.) encontró, en la Argentina, sus seguidores. En cierto sentido podría decirse que la literatura gauchesca es, a su modo, una vanguardia, porque uno de los elementos que define a la vanguardia es justamente su aparición en oposición violenta contra las normas estereotipadas de expresión artística, y en el caso de la gauchesca el deseo de autoafirmación ante las formas neoclásicas españolas tiene una importancia capital. Los aspectos positivos de toda vanguardia son innegables, y la apertura de la tradición argentina al fondo planetario ha dado, en muchos casos, resultados óptimos. Bastaría pensar en la influencia de los simbolistas y de la poesía y el pensamiento oriental en Juan L. Ortiz, de la literatura anglosajona en Borges, del romanticismo iluminista en Sarmiento, de Kafka en Martínez Estrada, para comprender lo fecundo de esa apertura. La continua creación o experimentación de formas nuevas es otra de las ventajas, y no la menor, de las vanguardias. A través de esa experimentación, la vanguardia pone a prueba y desbarata las consignas arbitrarias del poder cultural. Pero hay que tener en cuenta, también, que la vanguardia misma puede transformarse en una consigna arbitraria y en un valor absoluto. Kandinsky señala con justicia que la apertura sin precedentes que significó el arte abstracto a principios de siglo presentaba, como aspecto negativo, la creencia de que la simple negación del pasado y el empleo de técnicas meticulosas y exactas bastaba para crear una obra artística, creencia que falsea el problema, ya que esos elementos, sin duda necesarios, no tendrían ningún valor

sin una necesidad interior a cuya fuerza ordenadora deben plegarse todos los materiales de la creación. El trasplante obediente y mecánico de procedimientos prestigiosos no justifica en sí una literatura; la posibilidad de concretizar nuevas formas son infinitas pero es la necesidad interna la que las crea.

Esta contradicción entre populismo y vanguardismo no es, desde luego, la única que existe en la literatura argentina, pero pareciera ser específica de nuestra sociedad y estar profundamente arraigada en nuestra historia, a diferencia de otras, tales como realismo y literatura fantástica, literatura de masas y hermetismo, etc., que existen también, pero que encontramos en toda literatura. En el mejor de los casos, populismo y vanguardia son actitudes reaccionales, que tienen como origen acontecimientos y estructuras características de nuestra sociedad. A primera vista, la pesadilla de nuestra historia reciente parecería justificar el populismo y el miedo al aislamiento respecto de la tradición planetaria, la vanguardia. Sin embargo, esa actitud reaccional esconde, aunque parezca paradójico, un fondo voluntarista y pragmático que se sitúa en las antípodas de la praxis poética. La función de la literatura no es corregir las distorsiones a menudo brutales de la historia inmediata ni producir sistemas compensatorios sino, muy por el contrario, asumir la experiencia del mundo en toda su complejidad, con sus indeterminaciones y sus oscuridades, y tratar de forjar, a partir de esa complejidad, formas que la atestigüen y la representen.

Ningún pretexto puede eximir al escritor argentino de esa tarea. En la selva oscura de la historia, es él quien debería avanzar a lo más hondo de la noche, si no quiere correr el riesgo de transformarse en la fruslería decorativa o en el bufón de comerciantes y carniceros. El escritor es, antes que nada, hombre de un único discurso, que nace de sus visiones y que él elabora una y otra vez sin tener en cuenta ni la expectativa de su audiencia ni los cambios de situación. En

cierto sentido, la fuerza de un escritor depende de su inmovilidad, de su negación constante al asedio de las ideologías y de las veleidades del poder. Sin estar de ninguna manera obligado a plegarse a la estética del realismo, el escritor debe introducir, a su modo, en la relación del hombre con el mundo, el *principio de realidad*, que desbarata el conformismo enfermo de la ideología e intenta dar una visión más exacta del universo. En principio, ningún tema ni ninguna forma le están vedados; la condición primordial sería, más bien, el nivel antropológico en que se sitúa y su capacidad de abandono.

Thomas Mann decía que ser escritor no es una profesión sino una maldición; lo que parecería estar tratando de explicar esa declaración es la situación ambigua del escritor en la sociedad en que vive, y el material pulsional en el que debe hurgar, una y otra vez, poniendo el dedo en la llaga, para sacar sus imágenes a la luz del día; un verso de Borges es como un eco a la afirmación de Mann: “mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia”. Pero a pesar de estas verdades desalentadoras, de la presencia continua en su horizonte emocional del principio de realidad, el escritor tiene el inmenso privilegio de forjar, para todos, imágenes que son emblema del mundo y que, si llegan a perdurar, traerán tal vez con ellas, duradero, el sabor compartido de un lugar que es al mismo tiempo delicia, misterio y amenaza.

(1982)

LA NOVELA

Se oye decir, demasiado seguido, que el Nouveau Roman ya está superado. Pero, justamente, si eso fuese cierto, quienes lo pretenden tendrían todavía menos derecho a proclamarlo a los cuatro vientos que si la afirmación fuese falsa. La vigencia del Nouveau Roman ya los descoloca y los vuelve anacrónicos. Que el Nouveau Roman estuviese superado significaría para sus detractores una agravación de su anacronismo y esa supuesta superación implicaría una nueva negación del academicismo que lo combate.

Más generosos, o más sensatos, los escritores que se llaman ahora, históricamente, el Nouveau Roman, nunca pretendieron que Cervantes, o Sterne, o Dostoievski, o Flaubert, o Joyce, o cualquier otro narrador, estaban superados. Muy por el contrario trataron, varias veces, de fundar su propio trabajo descubriendo los rastros en el pasado a través de esas obras mayores. La novelística moderna, a partir de Flaubert sobre todo, y el gran despliegue formal del género a lo largo del siglo XX, ha sido observada con atención por el Nouveau Roman, que supo extraer de ese estudio las consecuencias prácticas que se imponían.

Si observamos lo que podríamos llamar la reacción narrativa a lo largo del siglo, encontramos infaliblemente un rasgo común en todos sus representantes: sus trabajos, que son siempre la versión deslavada y simplificada de búsquedas serias, alcanzan, en razón misma de su facilidad, un éxito popular que permite a sus autores, por razones de mala conciencia, denostar la fuente misma que les dio origen. De

este modo, la afirmación gratuita de que el Nouveau Roman ha sido superado aparece en un mercado literario invadido por sus meros subproductos.

Mi propósito no es hablar del Nouveau Roman, sino de la novela en la actualidad, pero si se observa el panorama literario posterior a 1960, se comprueba que tanto a nivel teórico como práctico el único aporte decisivo es el del Nouveau Roman. Esto no significa, desde luego, que no haya habido algunos escritores aislados —muy pocos, en verdad— capaces de continuar individualmente las búsquedas novelísticas, pero esas búsquedas, en escritores que han comenzado a escribir después de 1960, son inconcebibles sin el aporte teórico del Nouveau Roman. La única posibilidad, hoy, para el novelista, no es repetir ese aporte ni desvirtuarlo, sino colocarlo en su justo lugar, entre las otras praxis novelísticas del siglo, y extraer de ese conjunto la lección para toda obra futura.

La tarea no es fácil. Muchos malentendidos pesan sobre la novela. El primero y tal vez el más grande, es el nombre mismo del género. Todavía se sigue llamando novela a un trabajo que, desde Flaubert, se ha transformado ya en otra cosa y que los malos hábitos de una crítica perezosa siguen confundiendo con la novela. El vocablo “novela” es restrictivo: la novela, género ligado históricamente al ascenso de la burguesía, se caracteriza por el uso exclusivo de la prosa, por su causalidad lineal y por su hiperhistoricidad. La novela es la forma predominante que asume la narración entre los siglos XVII y XIX. Esa forma, transitoria e impregnada de valores históricos, no es ni una culminación ni una clausura, sino un caso entre muchos otros.

Otra dificultad reside en la clasificación por géneros, base de la retórica novelística y que, partiendo de lo inessential, no puede sino llegar a categorías erróneas. Desde la dudosa división entre fantástica y realista, pasando por la novela psicológica, la novela de aventuras, la novela de tesis, o los subgéneros especializados, tales como la novela erótica,

la novela policial, etc., la manía clasificatoria confunde invariablemente la parte con el todo. A nadie se le ocurriría definir las novelas de Sade o de Bataille como simples novelas eróticas. La sexualidad en Sade y Bataille es un camino personal que lleva al Todo; la repetición sadiana de la imaginación sexual, por ejemplo, una especie de *mantra* destinado a quebrar el mutismo obstinado del mundo. Esta actitud no tiene nada que ver con las novelas de género y su especialización alienante.

Un tercer obstáculo proviene del carácter mundano de la novela o, mejor dicho, de los restos de novela que, como reliquias de la inteligibilidad absoluta a que aspiraba la época burguesa, el público se disputa por toquetear en las páginas de los diarios, en la televisión, en los supermercados culturales, en las estaciones. Este tipo de literatura es mundana en la medida en que tiende a preservar ciertos ritos de sociabilidad y cierta mitología cuyo objetivo es la perpetuación de los esquemas fantasiosos en que se funda la auto-complacencia de la época.

El cuarto problema viene del hecho de que, de todos los géneros literarios tradicionales, la novela, por su capacidad de transmisión ideológica, es el único que alcanza, en la era de la industria cultural, el estatuto de mercancía. Es evidente que, en la edición de una novela (e incluso en su redacción), consideraciones de formato, de volumen, de precio de venta, de expectativa de mercado y, naturalmente, de género, tienen una importancia mayor que los imperativos internos de la invención artística. Desde un punto de vista industrial, el género, por ejemplo, denota el carácter del producto, y le asegura de antemano al lector, es decir al comprador, que ciertas convenciones de legibilidad y de representación serán respetadas. La esencia mercantil de la novela aparece claramente en esas normas de estabilidad destinadas al reconocimiento inmediato del producto industrial.

Es justamente tratando de arrancar la novela de todas estas determinaciones extraartísticas que el novelista puede,

todavía, darle un sentido a su actividad. Puede decirse que, en cierto sentido, el único modo posible para el novelista de rescatar la novela *consiste en abstenerse de escribirlas*. Observando algunas de las principales obras de la narrativa occidental del siglo XX (por ejemplo las de Proust, Joyce, Kafka, Musil, Svevo, Gadda, Virginia Woolf, Faulkner, Pavese, Beckett, etc.) advertiremos que en ellas la principal propuesta formal es rechazar lo habitualmente considerado como novelístico y novelesco, integrando por el contrario a la dimensión de la novela todo aquello que el academicismo determina de antemano como no novelable. El objetivo principal de estos novelistas ha sido antes que nada no escribir novelas. Esta verdad, que salta a la vista, divide inmediatamente en dos campos la actividad narrativa. Por un lado están los novelistas, para quienes ser escritor consiste en escribir novelas concebidas con un receptáculo de forma más o menos invariable, llenas de un contenido inteligible conocido de antemano: el efecto que Venecia ha causado en sus autores, la legitimidad social de la homosexualidad, el catálogo circunstanciado de las últimas discusiones lingüísticas y retóricas, la exuberancia de los pueblos latinoamericanos, las luchas heroicas del proletariado, etc. Podemos decir de esos escritores, para no citar a ninguno en particular, que su nombre es legión. Por otro lado, un puñado de hombres aislados, menos sabios, sin nada especial que comunicar ni misión histórica alguna que cumplir explora la lengua, con incertidumbre y rigor, para elaborar en ella una construcción cuyo sentido es su forma misma. La novela es más un objeto que un discurso. Ningún campo preciso de la realidad se le asigna de antemano y ningún discurso extranjero a su forma le conviene. Su campo de investigación es el Todo, no como yuxtaposición de tesis diferentes en boca del autor o de los personajes, sino como metáfora, singularizada una y otra vez por la individualidad de cada escritor, del conjunto de lo existente.

La totalidad a que aspira la novela no es, como lo pre-

tenden Wellek y Warren, de tipo inclusivista. No se trata de ningún modo de un problema de cantidad. La extensión no es garantía de totalidad. En este sentido, las reglas económicas y retóricas del género, que a veces se confunden, y que rigen la cantidad y el tamaño y tienden a estandarizarlos, son normas que exigen imperiosamente la transgresión.

Por otra parte, la evolución del poema en prosa, durante el siglo XIX, y su culminación en los textos de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé, ya ha contribuido a la liquidación definitiva de la concepción de la prosa como instrumento práctico de comunicación directa y de claridad. Inversamente, el verso no tiene por qué limitarse a la expresión lírica y nada impide su utilización narrativa.

Y, finalmente los diversos aspectos del hombre histórico y social son el objeto perfectamente delimitado de las ciencias humanas.

Por todas estas razones, ya nada justifica que la novela posea una extensión estandarizada, que sea escrita exclusivamente en prosa y que se limite a aprehender aspectos parciales de la historicidad. Simple estadio histórico de la narración, que es una función inherente al espíritu humano, la novela debe abrirle paso a formas imprevisibles, que carecen todavía de nombre, pero que aspiran a ser el hogar de lo infinito.

(1981)

TIERRAS DE LA MEMORIA

“Tierras de la memoria” pareciera ser la historia de un recuerdo o, mejor, de una asociación: “Cuando el ferrocarril cruzó la calle Capurro”, nos dice el narrador, “levantó un recuerdo de mi infancia. Pero como en ese momento me habló el Mandolión, el recuerdo se apagó. Al rato sentí la disconformidad de algo que no se había cumplido; y en seguida me di cuenta de que me tiraba del saco para que lo atendiera de nuevo, el recuerdo infantil de la calle Capurro. Las agujas blancas que había visto ahora, eran distintas; y ya no estaba la pequeña casilla de madera cubierta de enredaderas donde vivía, como una familia de arañas, el negro guardagujas con todos los suyos” (pp. 11-12). La asociación desencadenará una avalancha de recuerdos infantiles. Sin embargo, la transcripción del recuerdo está lejos de representar un flujo ciego, informe, y sin dirección. Para Felisberto transcripción supone siempre un orden y una jerarquía. Esa jerarquía es indudablemente significante. No es el azar, sino una lógica profunda, lo que la fundamenta, una lógica que el sujeto mismo se construye con el fin de intercalar, en la dimensión de una experiencia más o menos inasible, cierta coherencia. El orden del recuerdo, dice Sartre, es el orden del corazón.

Las barreras *levantan* en el narrador el recuerdo de dos maestras francesas, hermanas y huérfanas, y de la casa en que vivían. “Aquella casa”, dice el narrador, “era de doble fondo. El zaguán desembocaba en su primer patio. Siguiendo por un corredor se desembocaba en un segundo patio,

que era el primer fondo y estaba rodeado por otro corredor. Allí vivían muchas plantas calladas y ciegas; pero en verano, cuando se movían un poco, yo las veía tantear el aire y me hacían sonreír. Desde aquel segundo patio se veía el segundo fondo, que estaba lleno de yuyos altos y árboles bajos”. Es evidente que el recuerdo de las hermanas francesas y de la casa en que vivían es un recuerdo introductorio, el primer eslabón de una cadena de asociaciones y que en los elementos principales de ese recuerdo —la maestra gorda, la infancia y los dos patios— están ya presentes los elementos centrales de la narración entera, es decir la recitadora, el despertar a la sexualidad y las tres puertas de la fiambrería europea en el sueño final. Parece evidente también —o por lo menos fácilmente reconocible— que la descripción de la casa de las dos maestras —los dos patios, los dos fondos, con la distinción precisa entre las plantas calladas que sugieren un cierto orden y los yuyos altos que evocan una región menos visitada y más confusa— es una representación metafórica del inconsciente.

El procedimiento es utilizado a menudo por Felisberto —encontramos un maravilloso ejemplo en las páginas 29-30, a propósito de las relaciones del narrador con su cuerpo— y consiste en lo siguiente: la metáfora excede cuantitativamente el tamaño de una oración o de un miembro de oración, y tiende a generalizarse, a alcanzar la extensión de un párrafo o de varios párrafos, o incluso de páginas enteras. Llamaré a esta clase de metáforas, *metáforas narrativas*. La descripción de la casa doble de las maestras francesas es entonces una metáfora narrativa que traspone la yuxtaposición de la conciencia y del inconsciente tal como la imaginación del narrador se la representa. Pero lo que es menos evidente en el recuerdo introductorio de las dos hermanas francesas y de la casa en que viven, es a mi parecer su carácter de representación metafórica de la narración entera y del procedimiento de que se vale Felisberto para constituir la narración. Los dos patios son las dos dimensio-

nes del recuerdo que componen la narración, la casa de las maestras y el viaje a Mendoza, y así como para pasar al segundo patio, separado del primero por un tejido de alambre, debemos atravesar previamente el primero, así también para llegar al recuerdo del viaje a Mendoza debemos pasar, previamente, obligados por la ley de la cadena asociativa, por el recuerdo de las dos hermanas y de los dos patios. Por esta circunstancia curiosa, el primer patio, al representar la primera dimensión del recuerdo, y la primera fase de la narración, se representa también, y antes que nada, *a sí mismo*. La distinción entre los dos patios es perfectamente clara y todo el fragmento que se refiere a ellos un ejemplo sorprendente de metáfora narrativa: no es por casualidad que el primer patio es el dominio de la hermana mayor la cual es, respecto del narrador, un objeto neutro desde el punto de vista sexual, y el segundo patio el lugar en que la hermana menor, sobre la que el narrador concentra todas sus fantasías, da clase a los muchachos sentados alrededor de la mesa redonda. No es por casualidad porque, en efecto, en el primer recuerdo, el narrador, si bien es ya consciente, aunque de un modo vago, de su sexualidad, es solamente en el segundo, el viaje a Mendoza, donde su conducta sexual comenzará a ser perfectamente definida, y en particular en el episodio del cuarto de baño y del canasto de ropa sucia. No es por casualidad tampoco que la pollera gris de la maestra, de la que sus dedos eran el único broche, reaparezca hacia el fin de la narración, después del viaje a Mendoza, como preludeo al episodio en que el narrador mete la cabeza bajo la pollera de su tía: es únicamente después de haber pasado por el viaje a Mendoza, ubicado en la cronología alrededor de ocho años más tarde que la historia de las dos maestras, es decir, después que sus móviles sexuales han tenido acceso a la conciencia, que el narrador puede retomar el incidente con su tía y comprender plenamente su sentido. Después de este episodio viene, por decir así, el desenlace: nueva superposición de metáforas: el gato al horno y la fiambrería europea

en la que ciertos clientes son, a veces, carneados y convertidos en fiambre. Esta última metáfora tiene una particularidad: está compuesta de elementos oníricos y de viejos recuerdos. Es una metáfora constituida en parte por metáforas. No hay ninguna duda, por otra parte, de que el gato al horno representa al posible cliente de la fiambrería, es decir al narrador, y que la fiambrería es la fiambarrera, es decir la recitadora. Un resumen de “Tierras de la memoria” podría ser: “Es la historia de un adolescente que descubre al mismo tiempo la atracción y el peligro de la sexualidad”.

Podría ser. Cuando se lee a Felisberto, la tentación de la interpretación psicoanalítica es grande. A mi modo de ver, la interpretación psicoanalítica de la obra de Felisberto o en todo caso de “Tierras de la memoria” depende de un problema previo que es necesario elucidar, y que consiste en preguntarnos si Felisberto leyó a Freud, ya que para llevar a cabo esa interpretación debemos saber antes si la enorme cantidad de elementos que en “Tierras de la memoria” son pasibles de una elucidación analítica están en la narración como contenido latente o como contenido manifiesto, es decir, si son el verdadero rostro, desconocido para el narrador, de la narración, o si por el contrario, puestos de un modo deliberado por el autor que es perfectamente consciente de su significación, no constituyen más que un simple punto de partida.

¿Felisberto leyó a Freud?¹ Un párrafo en la página 63 de “Tierras de la memoria” parecería aportar la prueba. Paso a copiarlo: “A mí no me hubiera extrañado que el sueño me trajera una fiambrería después de lo que había ocurrido con la recitadora; yo ya sabía que *a él le gustaba componer sus locuras tomando algún tema cercano*. Pero el hecho de que la fiambrería hubiera estado escondida y yo la hubiera

¹ Por “leer a Freud” debe entenderse algo más que una simple lectura de información. Se trata más bien de la creencia por parte de Felisberto en la posible utilidad poética del pensamiento freudiano.

tenido que descubrir después de estar despierto y de haber *excavado* el recuerdo, me produjo escalofrío”. En este párrafo encontramos una afirmación y una metáfora que se encuentran, a su vez, en el “Delirio y los sueños de la Gradiva de Jensen” de Freud.

La afirmación de que al sueño le gusta componer sus locuras tomando algún tema cercano es, justamente, la primera regla que Freud establece para la interpretación de los sueños, es decir, la regla consistente en tener en cuenta que un sueño está “directamente ligado a la actividad de la víspera”. La metáfora a que se refiere es la de la excavación: es sabido que en el trabajo que acabo de citar Freud compara el inconsciente con una ciudad enterrada, el trabajo del analista con el del arqueólogo, y el análisis con una excavación. La frase de Felisberto es por otra parte inequívoca. La metáfora de la excavación tiene exactamente el mismo sentido en que la emplea Freud y a mi modo de ver es patente que el escalofrío del narrador frente al hecho de tener que *excavar* para sacar a la luz la fiambrería *escondida* se debe a la verificación, por la operación del análisis, de la existencia del inconsciente. Por otra parte, en la página 50, la comparación de la recitadora con las figuras de un libro de historia antigua, recuerda la identificación que realiza Norbert Hanold, el protagonista de la “Gradiva” de Jensen, entre la estatuita de la virgen romana y lo que Freud llama su objeto erótico. A mi modo de ver, que Felisberto leyó a Freud es un hecho indudable.

Esta circunstancia nos obligaría a operar un cambio radical en la consideración de sus obras. Si el contenido que suponemos latente es en realidad contenido manifiesto, es decir, si ocupamos nuestros esfuerzos en deducir cierto sentido en las obras de Felisberto partiendo del principio de que ese sentido aparece a pesar del autor, que ese sentido es lisa y llanamente el inconsciente que se cuela por entre los intersticios de la narración (el *Ça parle* lacaniano), corremos el riesgo de llegar, por medio de un rodeo desmesura-

do, al punto del que Felisberto había partido y a querer enseñarle lo que él sabía, desde el principio, mejor que nosotros. Yo creo que ya es hora de que la candorosa ingenuidad que se atribuye habitualmente a Felisberto Hernández muestre de una vez por todas que había resultado ser más nuestra que suya.

Si partimos de este nuevo punto de vista, advertiremos que el tema de “Tierras de la memoria” es la narración misma. En el estudio entrañable aunque a menudo erróneo que José Pedro Díaz dedica a Felisberto, podemos leer: “Dije antes que su obra novelística alcanzó tan sólo a poco más de un libro. Me refería a *Por los tiempos de Clemente Colling* —el libro— y al principio de *El caballo perdido* —el poco más. Porque en esta obra el decurso novelístico se interrumpe de pronto y no vuelve a recobrar ya más ni su condición lineal ni ninguna otra estructura supeditada directamente a las necesidades narrativas: a partir de un momento dado Hernández deja de dominar el tiempo o los tiempos de su narración”. Esta opinión, que yo creo injustificada, se apoya en una serie de prejuicios, el más grave de los cuales consiste en concebir supuestas *necesidades narrativas* anteriores y exteriores a toda narración, necesidades respecto de las cuales la obra de Felisberto sería una continua transgresión. Vale la pena recordar que la historia de la narración occidental es la historia de esas supuestas transgresiones y que la narración llamada clásica en la actualidad no es más que una categoría arbitraria impuesta a posteriori a una serie de narraciones —la *summa* balzaciana o el realismo de Flaubert por ejemplo— que en su época constituyeron violentas transgresiones respecto del clasicismo imperante. Otro prejuicio es el de considerar el *decurso novelístico* como una serie de acontecimientos sometidos a leyes preconcebidas de ritmo y organización, decurso en el que toda interrupción es considerada como una torpeza y en el que toda digresión ha de ser forzosamente antinarrativa. La palabra *decurso* es incluso una petición de principio. Supone que lo que ha de

ser problemático para la narración, es decir el tiempo, posee ya la característica de una cierta linealidad. Díaz pretende ignorar que toda organización narrativa depende de una concepción previa de la narración, y de sus elementos centrales que son el tiempo y la conciencia. De modo que si la narración de Felisberto no es un decurso, como ha de serlo una supuesta narración clásica, debemos buscar los motivos en su concepción del tiempo y de la conciencia. Para Felisberto, el tiempo lineal se borra y la conciencia es sustituida por una subespecie, el inconsciente, en relación con la cual tiempo y conciencia no son más que ilusiones injustificadas. Al desaparecer tiempo y conciencia, desaparece también la estructura clásica a la que tiempo y conciencia daban fundamento: me estoy refiriendo a la narración. Felisberto sustituye, al decurso novelístico clásico basado en la identidad inequívoca del tiempo y de la conciencia, el procedimiento suyo de la acumulación de *metáforas narrativas*, que pululan, con una diversidad inaudita, alrededor de ese agujero negro que es el inconsciente. Y es justamente para mostrar su negrura y su ambigüedad que Felisberto siembra “Tierras de la memoria” de las falsas pistas de la simbología psicoanalítica. Esta simbología, en interacción continua con sus metáforas narrativas, da la idea, no de un inconsciente ordenado y finito, sino de una extensión refractaria a toda estructura, sin forma y sin nombre; si “Tierras de la memoria” tiene alguna forma precisa, esa forma es comparable a la de un hormiguero, o a la de un hervidero, más bien, de metáforas, destinado a suplantar esa actividad imposible que viene a ser la narración. “Tengo ganas de creer que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril”, dice la primera frase del libro. *Tengo ganas de creer*: Díaz se equivoca otra vez, y grandemente, cuando pretende que el viaje en compañía del Mandolión, viaje durante el cual el narrador recuerda los episodios de Mendoza, es el tiempo real de la narración: “este libro, hecho todo él con jirones de recuerdos, de tal modo que cada

cosa vivida aparece apenas como el cañamazo donde apoyar el dibujo de lo que antes se vivió”. El tiempo real de “Tierras de la memoria” tiene una duración no mayor que la de un relámpago: es en la página 51, en la que Felisberto retoma la primera frase del libro de la siguiente manera: “Aquella noche en Mendoza yo reconocía la realidad presente por su angustia. Pero si *ahora* tengo ganas de decir que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril, es porque aquel día que salía de Montevideo, acompañado por el Mandolión, no sólo volví a reconocer esa angustia, sino que me di cuenta de que la tendría conmigo para toda la vida. Ella estaría en mí aun cuando yo pensara en las cosas más diversas”. El tiempo real de la narración se limita a ese *ahora*, que es el del acto de narrar: lo demás es metáfora narrativa, metáfora generalizada, dimensiones escalonadas al infinito en las que todos los corredores se comunican. Del mismo modo que el pasonivel del presente convencional envía a un pasado convencional, así también advertimos, en la página 59, que una cáscara de banana de la infancia reenvía a otra similar que se encuentra bajo el asiento del tren. La asociación va y viene: el párrafo es lo bastante ambiguo como para no decidir si es la cáscara del recuerdo la que se asocia con la cáscara del tren, o la cáscara del tren la que se asocia con la del recuerdo. En ese tiempo abolido, el método mismo destinado a desencadenar las operaciones de la memoria, la asociación, es puesto en tela de juicio. A la luz de estas reflexiones, tal vez comprenderemos mejor la tendencia de Felisberto a desintegrar el mundo exterior. La percepción organizada del espacio es una actividad temporal: sin temporalidad, no hay conjunto, y en lugar de las operaciones sucesivas que constituyen un todo hay una coexistencia simultánea de las partes puestas en un orden cualquiera que ha de ser de todos modos arbitrario o convencional.

Es inútil, por lo tanto, buscar una estructura coherente en “Tierras de la memoria” —quiero decir una estructura en

la que la idea de progresión o de cambio sean el elemento dominante. “Tierras de la memoria” se nos presenta como una serie yuxtapuesta de metáforas narrativas que se engendran unas a otras y que constituyen fragmentos dispersos de representación. Si tenemos la impresión de que el narrador, como el de Proust, explora la memoria, es porque nosotros mismos estamos condicionados por el viejo prejuicio de que los procedimientos de Felisberto son comparables a los de Proust. Por otra parte, en la página 23 Felisberto nos da la clave de su procedimiento: “Aquella tarde”, dice, “yo toqué primero la ‘Serenata’ de Schubert en un arreglo donde la serenata aparecía despedazada y uno reconocía los trozos tirados al descuido entre yuyos y flores artificiales”. No es difícil reconocer en esos “yuyos y flores artificiales” la vegetación que crece en el doble patio de la metáfora narrativa que nos introduce, al principio del libro, en el ámbito del recuerdo. El texto entero de “Tierras de la memoria” es como esa sonata despedazada y la jerarquía, el orden cronológico, todo lo que pueda considerarse como un principio organizador, tiene poco o nada que ver con el tipo de estructuración lineal que estamos acostumbrados a considerar como inherente a la obra narrativa.

Entre esos fragmentos, entre esos pedazos de sonata, podemos distinguir algunos núcleos principales o temas que cristalizan en forma de grandes metáforas narrativas. Todos tienen relación con el viaje a Mendoza sin que sin embargo la causalidad que los vincula sea siempre perfectamente clara. Esas metáforas narrativas principales son diez:

- El canasto de ropa en el baño.
- El piano.
- La recitadora.
- El cuerpo.
- El jefe de los boy scouts.
- La extracción de la muela.
- La pollera.
- La cáscara de banana.

—Las tres puertas y la fiambrería.

—Los dos cuadernos.

Estos grandes núcleos narrativos (de los que he dejado aparte, deliberadamente, el de las dos hermanas y su doble casa) son por decir así los fragmentos principales de “Tierras de la memoria”. Cada uno de ellos representa, a su modo, algún tema psicoanalítico clásico, y lo representa de un modo muy evidente: por ejemplo, el jefe de los boy scouts es sin duda una figura paterna; la prenda femenina que el narrador saca del canasto de ropa, una directa alusión fetichista; la extracción de la muela y la fiambrería se relacionan con la castración, etc. Estos temas aparecen, por otra parte, rodeados, envueltos por otros subtemas, y son a su vez generadores de nuevos subtemas, de nuevas metáforas que encajan unas en otras y que no contienen, en su interior, sin embargo, como una caja china, ningún significado particular. Detenernos en el evidente sentido psicoanalítico clásico que el texto presenta a primera vista, sería caer en la trampa de concebir “Tierras de la memoria” como un texto enfermo, un texto del que la invención creadora de Felisberto sería escasamente responsable. Yo prefiero considerarlo como el producto de una reflexión, y sobre todo, como el producto de una reflexión sobre la posibilidad de narrar.

Esa reflexión se ve nítida en la larga metáfora de las relaciones del narrador con la música, que abarca casi cuatro páginas: “Recordaba”, comienza diciendo el narrador, “cuánto había estudiado la obra que ahora había resultado tan mal, sabía que a ninguno de mis condiscípulos le hubiera costado tanto esfuerzo; que ellos eran despejados, menos bobos, y tenían más memoria”. Esta confesión de falta de memoria es, dicho sea de paso, sorprendente, si tenemos en cuenta el supuesto tema central, y el título del libro. La primera parte de la metáfora describe el proyecto apasionado de una tentativa creadora, la apropiación del tema, el infierno y la delicia del artista en el umbral de la creación, los primeros tanteos de ejecución. Es a partir de ese momento que

Felisberto establece una clara distinción estructural: existe, en el interior de la obra, “la melodía”, fácil de seguir, de recomponer, es decir el hilo narrativo lineal que no es más que la superficie de la obra, y el resto. “Después de haber aprendido de memoria la melodía”, dice el narrador, “empezaba a preocuparme por las regiones de la obra, a intentar la penetración de los laberintos donde el papel estaba ennegrecido con el espeso ramaje enmarañado de signos; al principio pasaba la vista por encima de aquella selva como si cruzara con un avión y tratara de reconocer la flora de cada paraje; y después iniciaba la marcha a paso lento. Por cauteloso que fuera, siempre daba pasos en falso; después de tropezar empezaba de nuevo pensando entrar en otra forma y buscando la manera de vadear los pasos difíciles. En esos momentos yo trabajaba en silencio, y esperaba encontrar algo sorprendente; pero apenas podía comprender la intención de los sonidos, pues tenía que estar continuamente alerta a la posición que ellos tuvieran en el mapa; no podía descifrar los ruidos de aquella selva hasta después de algún tiempo, cuando estuviera familiarizado con su vida; pero me desesperaba tener que detenerme demasiado en el mismo lugar y hacía esfuerzos inútiles, repetía los mismos movimientos muchas veces con empecinamiento ciego, hacía contorsiones caprichosas y mis manos se volvían pequeños atados de esfuerzos trabados y terminaban en una inmovilidad tensa; sin embargo, el apasionado propósito de seguir adelante me mantenía en esa tensión hasta que iba apretando poco a poco los dedos, las manos, las muñecas, las espaldas, las piernas, y todo el cuerpo me quedaba endurecido”. Es este trabajo encarnizado sobre una materia refractaria, casi estéril, lo que constituye el fundamento de la creación narrativa y no la melodía fácil, perceptible inmediatamente, que se deja leer en la molición y que da una idea errónea de la estructuración de la obra. Es la elaboración tortuosa de las grandes metáforas narrativas lo que constituye el trabajo central de Felisberto, y no la supuesta ilación causal, asociativa, la

fácil identificación de una supuesta historia analítica, no menos convencional y superficialmente coherente que una historia de piratas, el verdadero principio de organización que rige la materia profunda de “Tierras de la memoria”. Felisberto sabe que la memoria sirve menos para recuperar el pasado que para enterrarlo todavía más profundamente, que la memoria recuerda lo que le conviene, no lo que la voluntad consciente del sujeto se propone recordar: “Enfrente tenía la calva de un gordo donde brillaba un pequeño reflejo”, dice en la página 56; “yo tenía fastidio, y quería mirar para otro lado; pero como la posición de mis ojos venía a quedar cómoda cuando tenía la mirada en el reflejo de aquella calva, no tuve más remedio que dejarla entrar en la memoria junto con la melodía; y al final ocurría lo de siempre: olvidaba las notas de la melodía —como si ésta hubiera sido desplazada por la calva— y me quedaba en la memoria el placer de aquel instante apoyado únicamente en la calva”. La memoria, por lo tanto, Felisberto nos lo dice (y varias veces), no es el método adecuado. Memoria y melodía pueden resumirse en una sola palabra: temporalidad. Pero ya vimos que en “Tierras de la memoria” el tiempo real es el tiempo de un relámpago: “Pero si *ahora* tengo ganas de decir que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril...”, como dice en la página 51. El tiempo real de “Tierras de la memoria” es el acto de narrar, el *ahora* del narrador que sabe que su gesto se inscribirá fuera del tiempo, lo que quiere decir, paradójicamente, en un dominio que es refractario a la narración.

Concebida como una reflexión a partir del inconsciente, “Tierras de la memoria”, es, justamente, una impugnación de los métodos tradicionales de la narración, apoyados en las nociones clásicas de tiempo y de memoria. El viaje a Mendoza, el viaje al interior en compañía del Mandolión, la casa doble con las dos maestras, la cáscara de banana, la extracción de la muela, el sueño de las tres puertas y la fiambrería europea coexisten, fuera de una ilación temporal, co-

mo temas narrativos que giran alrededor de un agujero negro, que es el inconsciente, y del que el narrador sabe que orquestrará a su manera la estructuración de esos temas. La elección deliberada de la simbología psicoanalítica, lejos de agotar el contenido del inconsciente, o de dar una explicación rígida de la neurosis posible del narrador, contribuirá, más bien, poniendo en juego toda una serie de dimensiones narrativas, a mostrar la infinitud y la irreducibilidad de la narración a un esquema interpretativo cualquiera.

(1974)

NARRATHON

“Mamá”, sabían decir mis hermanas, “¿ya es la hora de la novela?”. Y si era la hora, las tres y media de la tarde, las mujeres de la casa se agolpaban en una habitación, a veces entreteniéndose las manos con el mate de zurcir y las medias, o con un tejido, o incluso un bordado, a sollozar media hora, calladamente, entre el maremágnun de voces y de música que mandaba la radio. El arte viril por excelencia, la epopeya, declinaba, desleyéndose, en 1945, hacia esas voces que resonaban en las grandes habitaciones de nuestros pueblos polvorientos. Y no era, para ellas, como lo decían en la radio, la radionovela, o como, en otras partes, el folletín, sino así, secamente, sin paliativos: la novela.

¿Qué significaba —qué significa, todavía, en las versiones contemporáneas de la televisión— para mi madre, para mis hermanas, y qué despertaba, en 1945, en mí, que tenía ocho años, esa palabra, “novela”? Esa palabra traía, de golpe, un reino, un reino entero, confuso, múltiple, un reino hecho de dos sustancias: acontecimiento y sentimiento. Contingencia o destino, el acontecimiento gobernaba en lo que se llamaba, literalmente, el aire, y el sentimiento, el sentir, elevado a categoría ontológica, el sentir como quien dice “el ser”, era su modo de conocimiento. Yo no tengo nada contra el acontecimiento ni contra el sentimiento, que son respectivamente la Verdad Última y la Gnoseología del pobre y que, independientemente del acto de escribir, tienen, en el mundo, su función, sino que me limito a comprobar qué diferencia, qué diferencia enorme existe entre lo que

evocaba para mí la palabra novela cuando tenía ocho años y lo que evoca ahora, que tengo 35, la misma palabra. Entre esas dos imágenes se encuentra, me parece, la materia que alimenta la discusión en torno a la novela contemporánea. Y cuando hablo de esa discusión no me refiero, naturalmente, a los arduos, diversos, internacionales tratados que la componen, sino a las modestas repercusiones que el eco de esos tratados despierta en mí. Desde las primeras, maravilladas lecturas de Joyce o Faulkner a los veinte años, la narración ha dejado de ser para mí una simple posibilidad de expresión para convertirse, menos gratificante, en un problema: problema no de *qué*, esencialmente, decir, sino de *cómo* decir, no algo, sino un cómo que, dicho, encontrado, será, de un modo espontáneo, o dirá, mejor, algo. “Cada narración”, vengo repitiéndome desde hace un poco más de quince años, “deberá dormir en mí, durante años si es necesario, hasta que encuentre su razón de ser, su cómo. Cada texto deberá ser diferente de todos los otros, todos los otros que he escrito y todos los otros que pienso escribir”. Más que el deseo de originalidad, es, por el contrario, una suerte de modestia lo que me incita a modificar cada vez la estructura de la narración: esos cambios significan que al abandonar lo ya hecho —la confesión implícita de cierto fracaso y el comienzo de una nueva exploración— domina en la búsqueda del narrador la esperanza de formalizar algo nuevo que pueda traer consigo, finalmente, un sentido.

Y, “mamá... etc.”, decían, para volver a empezar, mis hermanas, cerca de las tres y media, en las tardes de invierno de 1945. El acontecimiento, el sentimiento, que, como decía nomás hace un momento, reinaban, tenían, anacrónicamente quizás, atributos. Esos atributos, debida, inextricablemente entretejidos, formaban, para los pobres oyentes apelonados alrededor de la radio y del brasero, indiscutible, un sentido. Cognoscible, patética, momentáneamente alterada, contingencia o destino, había, en ese sentido, una realidad, exterior también, y, en tanto que modelo y espejo,

también mítica: muro contra el que Juan Moreyra, hacia el fin, se estrellaría. Sobre ese supuesto, sólido, de realidad, toda la narración, como un cuerpo, se tendía. El acontecimiento, núcleo de significación precisa, producía, y provenía de, sentimientos. Esa voz impalpable que venía de la radio imponía, férreamente, y paradójicamente, también, unívoca, una verdad.

Pero de hecho, no le daban, a nuestra sed, nada. De esa nada del sentimiento y del acontecimiento —más ilusorios cuanto más precisos y nítidos— he tratado, durante años, y trato todavía, con diversa eficacia, de desembarazarme. Algún día tal vez lo lograré: no para quedar completamente, y en adelante y para siempre, vacío, sino porque ese desalojo de lo que quiere permanecer firmemente adherido, ha de ser, me parece, para un escritor, la condición básica que le permita encontrar, aun al precio de atravesar una zona neutra y ciega, el camino de una invención positiva. La ganga de lo falso —el acontecimiento y el sentimiento— es tenaz, y el riesgo de arrancársela de sí estriba en que puede dejarnos, incurablemente tal vez, en carne viva. Desde hace años lo que trato de echar, con todas mis fuerzas, por la puerta, vuelve a entrar, una y otra vez, obstinadamente, por la ventana.

Y no es que no acontezca, o que no se sienta, como en un desierto, sin nadie, nada: no. Pero Spinoza decía, en la segunda, o tercera quizás, parte de su *Ética* que un hecho no solamente no merece que nos detengamos en él para conocerlo, que hay otras, más singulares, verdades, sino que incluso en sí un hecho es incognoscible, porque para conocerlo debemos conocer previamente su causa, y previamente la causa de su causa, pero antes la causa de la causa de su causa y así, arduamente, al infinito. El acontecimiento, de ese modo, no es más que una mancha casi transparente que flota, inestable, rápida, frente a nosotros. Y en cuanto al sentimiento, frente a esa mancha, ¿qué sentir? ¿Y cómo? ¿Y por qué?

Ninguna metafísica, en todo esto, sino el lastre, inevitable, tal vez, que traen, arcaicas, las palabras. No es imposible que un hecho histórico pueda ser, con paciencia, metódicamente, conocido. Pero es arduo, es difícil, y ese conocimiento supone toda una jerarquía de privilegios que nuestra sociedad, irracional y abstracta, escamotea, digamos, al noventa y cinco por ciento de la población. Yo formo parte de ese noventa y cinco por ciento y escribo para él. Inmodesto, se dirá, si se considera, cuantitativamente, como si fuese una cuestión cuantitativa, la cuestión. Pero la modestia reside en hablar, en tanto que ciego, a los demás, para que vean, no la realidad, o una realidad, sino más bien la ceguera de que sufren y de la que, en la mayoría de los casos, no son conscientes más que a medias. La estructura de la novela ha de ser, a mi parecer, y para mí, en mi praxis, la estructura de esa posición incómoda de la conciencia en que la ha puesto, o la ha venido poniendo, durante siglos, la opresión. De Proust y Joyce al Nouveau Roman, pasando por Kafka, Faulkner, Svevo, Dos Passos, Musil, Mann, Borges, Pavese, no es otra, si se mira bien, la intención o, más pragmáticamente, el resultado. Y hablo exclusivamente de narradores, por pura pereza: ninguna distinción, a mi juicio, a establecer entre esa lista y nombres como los de Pessoa, Pound, Eliot, Vallejo, Peter Weiss, Beckett, Juan L. Ortiz, Brecht, Macedonio Fernández, Ponge, Ungaretti, Benjamin. El malestar común de la conciencia pone en relación esos mundos, o esos fragmentos de mundos, dispersos. Un círculo de miradas semienceguecidas, alrededor de una catástrofe común. Sartre, como tantas otras veces, lo dice bien, en la introducción, creo, de la *Razón dialéctica*: “La totalidad no puede ser más que imaginaria”. Afirmación que tiene, me parece, también, un valor retrospectivo. Aun en el pasado, la ilusión del conjunto era también pura fantasía: no es que nuestros antepasados viviesen en un mundo abarcable, sino que convivían con la ilusión de que lo abarcaban en su totalidad. Ya no quedan más que nuestros tres o cuatro diminutos novelistas continentales.

les que creen en la cómoda totalidad. El resto del mundo, menos satisfecho, ha perdido ya esa vieja suficiencia. Y, para uno de sus discípulos, hasta el mismo Heráclito se equivocaba: no sólo dos veces, sino una sola, no podemos entrar en el mismo río, que nunca es, no sólo el mismo, sino, más perentoriamente, río. No hay más que leer, para comprobar hasta qué punto estamos lejos de toda metafísica, los alucinantes textos de Trotsky sobre la Revolución Rusa, desde *Curso nuevo* hasta *La revolución traicionada*, para darse una idea de lo inasible, lo complejo, lo inextricable de la realidad histórica. Y el conmovedor credo final de Adolf Joffe: “Durante más de treinta años he admitido que la vida humana no tiene significación más que en la medida en que se ponga al servicio de algo infinito. Para nosotros, la humanidad es ese infinito. Todo el resto es finito, y trabajar por ese resto carece de sentido. Aun cuando la humanidad pudiese algún día conocer una significación puesta por encima de sí misma, esa significación no sería del todo clara más que en un futuro tan lejano que para nosotros la humanidad seguiría siendo de todos modos algo completamente infinito”. La certidumbre vendría a ser, de ese modo, una metáfora, errónea, de la ceguera. Y la ilusión de dominar, sobrehumanamente, la totalidad, la más infundada de las certidumbres.

De esas dificultades han de surgir, si es que surgen, para ilustrarlas, mis escritos. Para ilustrarlas no porque estén, nítidas, fuera y yo me ocupe, tautológico, de copiarlas, sino porque están en mí y se ilustran solas, cuando me vuelvo hacia el exterior, hablando. No como Ión, a través del cual pasaba, irreflexivamente, el mundo, o, mejor dicho el Dios, sino de una manera más ardua, mediante un trabajo continuo, incierto y, también, a su modo, negativo: trabajo fundado en la convicción adquirida, en cierto momento de mi vida, ya no sé cuándo, aunque pueda saber, tal vez, por qué, de que todo es, necesariamente, no falso, sino erróneo: no falso, porque la falla no está en el objeto, que no es en sí ni verdadero ni falso, sino erróneo, lo que equivale a decir,

indirectamente: propio del sujeto. No pasivamente, entonces, sino de un modo activo, vigilante, experto en el arte de rechazar, de descartar, hasta quedar, en el momento de escribir, por emplear una metáfora, desnudo, o con la convicción al menos de haber llevado el despojamiento hasta el más alto grado posible. Compartiendo, gris, la ceguera de millones, de cientos de millones, la noche oscura de la opresión, el escritor ha de tratar, en lo posible, de habituar sus ojos a la oscuridad y a reconocerla, y hacérsela reconocer a los otros, hablando de ella. Ninguna otra ha de ser su función. Función nada fácil de ejercer, porque el asalto del error es continuo, obstinado y salvaje.

Eso que hay que decir sería, entonces, *para mí*: que no puede saberse, del acontecer, nada. Y que lo que creemos saber ha de ser, probablemente, falso. Y que debemos vigilar, sobre todo, nuestra pasión para que encuentre, por decir así, un objeto digno de ella, de modo que se convierta, la mayor parte del tiempo, en la pasión de la distancia. La frialdad, el rechazo, la distancia: que nuestros textos sean, como nosotros, de acero.

Semejante modelo no deja de ser, se convendrá, problemático: y no hemos terminado de echar fuera lo que nos agobia, que ya lo tenemos, casi inmediatamente, encima otra vez. En siete libros, mi lucha contra el acontecimiento y el sentimiento ha sido continua y, la mayor parte del tiempo, errónea e infructuosa. Porque la característica temible del error es justamente la de contaminar, ladinamente, el esfuerzo que lo combate. Y ese rechazo ha consistido a veces en la asunción. Como el hombre que se acuesta con la mujer que lo inquieta, sin desearla, nada más que para librarse de su influjo, del mismo modo suelo a veces asumir la apariencia y narrarla. Pero tal vez no digo más que una parte de la verdad cuando destierro, de esa elección, el deseo: las bodas con la apariencia tienen a veces la enorme ventaja de eximirnos del peligro de ir más allá de ella, internándonos en un tembladeral vacío y confuso. Matrimonio de fortuna, la

narración tradicional, aunque instalada en el error sirve para librarnos del riesgo de un error más grande que pondrá en tela de juicio nuestra vida entera.

En esa intemperie que, lo repito, es la de todos los hombres, pero de la que yo quiero, no sé por qué, sacar textos, ha de comenzar, a mi juicio, el trabajo de narración. Estructuras, entonces, las de la narración, que no han de provenir sino de la intemperie. De una suerte de zona gélida, o, mejor, de un terreno barrido y limpio adecuado a la construcción incierta que se avecina. La narración tradicional no construye, refecciona. Novelas que hablan de fachadas, no podrán tener otra consistencia y otro espesor que el de la apariencia de que hablan. Apenas se mira desde un poco más cerca se perciben, detrás de las fachadas, los puntales: simple procedimiento de urgencia, para ganar tiempo, e impedir que todo se convierta en escombros. La exigencia del que quiere, verdaderamente, narrar, ha de ser muy distinta: esa nada metafórica de la que surge, una y otra vez, la narración, exigirá una estructura nueva cada vez que se haga uso de la palabra, aunque más no fuese que por la diferencia ontológica que separa, tajante, un texto de otro. Pero es necesario que esa diferencia sea querida, conscientemente, por el narrador, y que el narrador sea, también, consciente de que ella estará, lo quiera o no, si valen, en sus escritos.

A esa gimnasia, incómoda, nos obliga, tiránicamente, como obligara a otros el suyo en el pasado, nuestro tiempo. Pero el tiempo histórico es esencialmente error: “Cuando hayan expiado el error de su tiempo, se verá bien si les queda valor personal suficiente como para que puedan contar con él”, dice Hesse, por boca de Mozart, al final de *El lobo estepario*. De todas las tentaciones que acechan a un artista, la más grande y peligrosa es la de creer en las teorías ya formuladas, sobre el ejercicio de su arte, que su tiempo le propone, aun cuando esas teorías demuestren estar, por decir así, en la vanguardia más extrema, porque esas teorías no pueden servir más que para el artista que las formuló, y ni aun

a él mismo es probable que puedan servirle después de haber logrado formularlas. Aun de ese abrigo ha de carecer, a mi juicio, el que quiera, verdaderamente, narrar. Porque el tercer gran enemigo de un narrador, es, junto con la creencia en la nitidez del acontecimiento y del sentimiento, su propio tiempo. Es *contra* él que deberá trabajar para ser, paradójicamente, más tarde, su tiempo mismo. No siendo más que subjetiva, la modernidad no puede ser sino una categoría arbitraria: la modernidad se decreta lo mismo que, digamos, la pena de muerte. La modernidad es siempre el privilegio que pretende blandir una u otra facción. El narrador ha de ser consciente de que él tiene también, aun cuando no lo formule explícitamente, la posibilidad de estar creando la modernidad, en la medida en que tiene derecho, como cualquier otro hombre, a ser destinatario de la herencia del pasado, y que además es perfectamente libre de transformar, en la dirección que le parezca más necesaria, las premisas de su arte. No ha de tener, el narrador, ningún compromiso previo con nadie ni con nada, y sobre todo, con ninguna teoría. Lejos de significar esto que un narrador ha de cerrar los ojos a su tiempo, esto significa más bien que ha de tenerlos bien abiertos y que ha de ser capaz de juzgar, en los textos y no en las teorías, la pertinencia de la búsqueda a que se entregan sus contemporáneos.

Entre las muchas teorías que le propongan, el narrador se encontrará a menudo ante dos que son las más frecuentes: la primera, de que la novela es lenguaje; la segunda, de que la literatura es un juego. La afirmación de que la novela es lenguaje tiene, a mi modo de ver, todas las características de la tautología tipo. Si quiere decir algo, ha de ser simplemente que la atención del lector debe inclinarse más bien a leer el modo en que una novela está escrita antes que los acontecimientos que narra. Ya en 1884, bajo el influjo, quizá, de Flaubert, Henry James, en *The Art of Fiction*, teorizaba sobre este punto. Es indudable, sí, que la novela es ante todo lenguaje, ya que está hecha con palabras; quien dice eso

no dice, prácticamente, nada. Más difícil es encontrar los medios de trabajar, no ya con el lenguaje, sino contra él, y en favor de la narración. Aplicar ciertos conceptos de la lingüística general, de la teoría de la narración, es, si nuestros padres han tenido los medios como para mandarnos a la universidad, relativamente fácil: cualquier inteligencia mediana puede hacerlo. Otro plan de trabajo presenta mayor dificultad: el de abrirse paso, por entre la selva de la lengua, hacia cierto dominio que permita formular, siquiera indirectamente, lo que se muestra a primera vista, o se quiere, indecible, lo que escapa al radar de las normas generales del lenguaje. Es posible que un narrador pueda hacer una gran literatura trabajando la lingüística general o la teoría de la narración: pero su trabajo ha de insistir, justamente, sobre los ecos indecibles que ese repertorio conceptual despierta, de un modo vago, en él, o sea en todo aquello que las leyes, fechadas y por lo tanto sólo vigentes a medias, no pueden prever. La dialéctica histórica no es otra cosa que el conflicto entre el ser y el signo, entre lo legible y lo existente que debe romper la camisa de fuerza de los signos para pasar a ser histórico. Y la narración forma parte de esa dialéctica histórica. Su modo de formar parte consiste justamente en tomar partido por la exploración del ser antes que por la del signo, en tratar de desembarazarse en la medida posible de la prisión de los signos. A la opinión, vulgarizada en la actualidad, de que la novela es lenguaje, el narrador ha de oponer, me parece, una búsqueda de lo concreto que ejemplifique a su modo, o ponga en tela de juicio, esa generalidad. Desde las raíces entrañables de su propia lengua, y de su propio lenguaje, el narrador escuchará, una y otra vez, sin proponérselo, el mismo llamado. Sobre esa zona insistirá: “Para acceder a los jardines del recuerdo —decían los maestros de la tradición oriental— hay que golpear a la misma puerta hasta gastarse los dedos”.

Otro concepto-fetiché, como el de que la narración es lenguaje, que el narrador oye a menudo a su alrededor, es el

de que la narración es un juego. Estamos lejos, tal vez, del impulso al juego de Schiller que era, no una explicación del arte, sino del impulso que lleva al artista a crear: la, a su modo, kantiana, abstracta, férrea finalidad sin fin. Pero afirmar que la narración es un juego exige, previamente, un conocimiento del juego mismo. Como se la suele usar, la palabra juego quiere implicar no distancia, sino prescindencia, y sobre todo, entretenimiento y hedonismo. Yo estoy lejos de creer que el juego sea solamente eso. Hay, en el juego, mucho más: bastaría leer el testimonio terrible de Anna Gregorivna, la segunda mujer de Dostoievski, para comprender que el juego está en las antípodas del hedonismo. Nadie sabía por qué el jugador de “Sombras breves”, de Benjamin, tenía la costumbre de poner la mano bajo la camisa, a la altura del pecho, mientras esperaba que la ruleta se detuviese. Nadie, salvo su mucamo, que al ayudarlo a cambiarse de camisa al día siguiente veía las marcas que dejaban las uñas bajo la tetilla. También en el interior del juego hay, por decir así, una jerarquía, una vasta gama caracterial que no distingue únicamente a los sujetos por su modo de jugar sino también a los juegos que se practican. Y por el juego que elegimos y por nuestro modo de jugar, mostraremos bien quiénes somos. Hay jugadores que no pueden jugar sin hacer trampas, que hacen trampas todo el tiempo y sin embargo pierden. Hay otros que prefieren perder antes que hacerlas. Ciertas especies de jugadores separan todos los meses, de lo que ganan con su trabajo, una pequeña cantidad, que juegan metódicamente y con cuentagotas, durante un mes entero. Algunos se lo juegan todo en una noche, otros incluso a una carta. Muchos juegan por esnobismo, algunos, porque consideran el juego una operación rentable, otros por desesperación. Un pequeño número pondría, sin remordimiento y sin vacilación, el juego por encima de cualquier otra actividad humana. Es cierto, como bien lo han señalado algunos sociólogos, que el juego puede ser un símbolo de la actividad social. Pero igual que frente a la actividad so-

cial el jugador, dentro de ciertos condicionamientos, ha de elegir libremente si juega o no y, sobre todo, cómo juega. Cuando el narrador oiga decir a su alrededor que la narración es un juego, ha de exigir la precisión necesaria para que, libremente, su interlocutor describa de qué juego se trata y se describa a sí mismo describiéndolo.

Narrar no es una operación de la inteligencia sola: es el cuerpo entero el que la realiza. Y la inteligencia no ocupa, en el todo, más que un lugar reducido. El medio natural de la narración es la *somnolencia*. En ese río espeso, la inteligencia, la razón, se abren a duras penas un camino, siempre fragmentario, tortuoso, arduo, entre las olas confusas de lo que James llamó *the strange irregular rhythm of life*. La somnolencia es positiva porque supone cierto abandono: abandono, sobre todo, de la pretensión de un sentido y, sobre todo, de un plan, rígidos, preexistentes. No preexisten para el narrador, más que normas negativas. Así como el sonámbulo de las historietas sabe, sin proponérselo de antemano, que no debe abandonar la cornisa por el vacío, es decir, que hay ciertos pasos que no debe dar en uno u otro sentido, así también el narrador sabe que no puede estampar ciertas frases porque serían pasos falsos en el sentido de la inautenticidad o de la retórica. Sus propias obsesiones verbales y estructurales negativas, que juegan el papel de verdaderos tabúes, serán, solas, las que orientarán la dirección de su trabajo. Para ciertos narradores, ciertas palabras serán tabú; para otros, ciertas situaciones, ciertas estructuras, ciertos climas. Yo he pasado diez años de mi vida tratando de escapar al influjo de Faulkner: los narradores que más el narrador admira han de ser, paradójicamente, el tabú más difícil de infringir. El control de esas fobias, la fuerza que mantiene, durante el acto de narrar, su vigencia, es la parte de razón, es el solo indicio de que el sopor no es completo y de que hay todavía, por decir así, con el mundo, algún vínculo. Esa fuerza tensa, acerada, de rechazo, ha de ser, preferentemente, continua, para que quede, entre el acto de narrar y la his-

toria, una franja aunque, lo repito, metafórica, de nada. La somnolencia, lejos de atentar contra la ilación, o contra el orden, impone, más bien, un orden propio, una ilación de la que cambia, únicamente, en relación con la ilación lógica, la dimensión en la que se constituye. Hay cierto arrojo de la mente que únicamente el sueño, en su abandono, puede aportar. Esto ha de estar siempre presente en los propósitos del narrador: que el orden lógico no es más que un caso en el interior de un plan más grande que no está organizado por la razón. Se podrá, por comodidad, llamar a esta actitud irracional, como si fuese la presencia exclusiva de la razón occidental lo que define lo racional.

Escrito en la somnolencia, estructurado en base a una ilación propia que una lectura atenta podrá descubrir, más tarde, en el mundo, no es imposible que lo narrado traiga consigo alguna oscuridad. Es pertinente preguntarse si esa oscuridad ha de ser involuntaria o programática. Existen fuertes razones para que sea ambas cosas a la vez. El hermetismo involuntario no es un producto de la veleidad del narrador, sino de la dimensión y de las condiciones en que indaga. El lector ha de acomodarse a él. Ese hermetismo transmitirá la oscuridad de la cosa misma que será percibida, en la lectura, más como oscuridad que como cosa. Dará, de ciertos dominios, su atributo esencial, es decir el de ser oscuros. Pero hay también razones para practicar un hermetismo *programático*: más y más la inautenticidad se vuelve, en nuestro mundo, totalitaria y opresiva. La falsa simplicidad de la alienación que es, en ciertos casos empobrecimiento planificado y dirigido, y en otros, *ersatz* que tiende a escamotear, por la instalación de la vida en una esfera de falsedad, la angustia, exige un contraste de hermetismo y complejidad. La crítica sociológica de la vanguardia pretende que el hermetismo es un modo de valorizar, por la rareza, en el mercado, el producto. Hay parte de verdad en eso: pero si admitiéramos ese argumento como una verdad absoluta estaríamos, contemporáneamente, admitiendo la alienación

absoluta y borrando, de ese modo, la dialéctica histórica. La alienación, sin embargo, no está en la literatura que la refleja, sino en la que la escamotea, no está en la división vivida como división, sino en la división vivida como integridad. No está en Macedonio Fernández que teoriza, arduamente, la imposibilidad de narrar, sino en Vargas Llosa, que dedica trescientas páginas a describir la vida de un colegio militar, confundiendo la crítica liberal a un aspecto de la superestructura con una crítica de lo real. Es abriendo grietas en la falsa totalidad, la cual no pudiendo ser más que imaginaria no puede ser más que alienación e ideología, que la narración destruirá esa escarcha convencional que se pretende hacer pasar por una realidad unívoca. El hermetismo puede jugar, en ese sentido, el papel de un test de autenticidad. Y además, el de una poderosa fuerza de *distracción*: que no se tome esta palabra en su connotación lúdica, sino en su sentido de *desviación*. Que nuestro lector sea como el hombre que, encaminándose maquinalmente hacia una catástrofe oye, repetidas veces, y desde la oscuridad, un llamado, que lo inquieta, lo desvía, lo demora, y le hace, por fin, cambiar la dirección de su marcha para dedicarse a buscar, en la oscuridad, la fuente de la que ese llamado puede provenir —sin que tenga que haber, necesariamente, en algún lugar de la oscuridad, una fuente.

(1973)

FREUD O LA GLORIFICACIÓN DEL POETA

Muy a menudo, casi en cada página podría decirse, Freud, de quien el gusto literario no pareciera ser siempre excelso, y quien confiesa, no menos frecuentemente, y no siempre de un modo sincero, su ignorancia en la materia, Freud a lo largo de su obra, rinde, a su manera, si bien debemos distinguir claramente Jensen de Dostoievski, un homenaje indiscutible y apasionado a la poesía, que no hay que entender en el sentido restringido del verso sino de la creación literaria en su conjunto.

Este elogio continuo de la literatura es formulado por dos razones muy precisas: una retórica y otra instrumental. La razón retórica es común a muchos textos de ciencias humanas del siglo XIX, ya que, hallándose en vías de formación, esas ciencias buscaban como antecedente intuitivo de su actividad, las grandes obras literarias y filosóficas del pasado. El elogio del poeta y del artista puede ser considerado, también, como un tópico retórico del discurso científico destinado a mostrar, por contraste, los límites de la ciencia y la complejidad del universo cuya intuición es accesible únicamente al arte. La glorificación del poeta ha de ser considerada, de ese modo, como una idealización de especialista.

Pero Freud venera también la poesía por una razón instrumental: porque, del mismo modo que la psicosis, la poesía, con su poder de concentración significante, muestra de un modo más claro, más denso, ciertos procesos de la psiquis que son universales, pero que en el contexto de la nor-

malidad e incluso de la neurosis pasan desapercibidos. De este modo, Sófocles, Shakespeare y Dostoievski presentan, para el analista, un interés común, el de mostrar, cada uno a su manera, un sustrato universal de la personalidad, el complejo de Edipo que, por ser inconsciente y por estar sometido a una serie de procesos psíquicos —represión, sublimación, transferencia, etc.—, que lo disimulan, sería irreconocible en la mayoría de los seres humanos. Y la veneración de Freud tiene también otras razones de tipo instrumental: porque la literatura sería para Freud, por excelencia, el reino del afecto. “Como psicoanalista, debo interesarme más por los procesos afectivos que por los intelectuales”, dice en *Sobre la psicología del colegial*. La literatura, al trabajar en la dimensión de los afectos y de las emociones, no ha hecho más que adelantarse, según Freud, al psicoanálisis: toda la imaginaria conceptual de la ciencia naciente está implícita en la obra de los grandes poetas.

Estos elogios instrumentales reclaman a mi juicio una objeción: no toda la literatura puede definirse por la expresión de arquetipos psicológicos universales, y la expresión de esos arquetipos no es condición suficiente de su valor. Las *Devociones* de Donne no presentan ningún arquetipo de esa índole,¹ y la *Gradiva* de Jensen no posee el menor interés desde el punto de vista estrictamente literario. Yo creo que el elogio que Freud hace de la poesía esconde una especie de petición de principio: sin poseer, en los primeros años del psicoanálisis, otras pruebas de su teoría de los instintos que las que le suministraba su praxis analítica, pretendía encontrar esas pruebas en la poesía (o las encontraba de verdad). Pero Freud no presenta jamás la poesía como una prueba de teorías que para él parecen estar ya suficientemente probadas.

Poesía y psicosis serían por lo tanto, según el turbio ho-

¹ Un analista diría que las *Devociones* elaboran un conflicto entre el instinto de muerte y la libido.

menaje, en sí, imposibilidades. Freud mismo manifiesta, en sus textos, su doble desinterés por la psicosis y por todo lo que en arte no sea contenido. Ambos hechos no existen más que como ejemplos. Incontrolable y excepcional como la psicosis, la poesía presenta, groseramente, en su rareza, y paradójicamente, la generalidad. Si tenemos en cuenta que en la retórica del discurso científico la poesía figura lo opuesto de la especialidad, comprenderemos mejor que el elogio oblicuo no hace más que insistir en la vieja imagen de la poesía como una fuerza irracional que se manifiesta a través del poeta en un proceso del que el poeta es apenas responsable y consciente. El común origen divino de la poesía y de la psicosis les acuerda un rango propiamente excepcional, pero las dispensa de un examen riguroso.

Y sin embargo Freud rinde, por otro camino, y con él el psicoanálisis entero, a la poesía, y particularmente a la narración, un homenaje más profundo y más verdadero. Este homenaje estriba en el reconocimiento explícito de que el análisis es una actividad esencialmente verbal, y que la palabra es el único instrumento terapéutico con que cuenta. El psicoanálisis no investiga los fenómenos psíquicos sino el discurso que estima representarlos. Los juegos de palabras, la transmisión oral de los sueños, el diálogo analítico, la asociación libre, son el material específico del trabajo analítico, después de haberlo sido, durante siglos, para la poesía. Considerando los hechos desde este punto de vista, la poesía no ha suministrado al psicoanálisis contenidos que examinar, sino más bien su repertorio metodológico, no el objeto, sino el instrumento del análisis. El psicoanálisis y la poesía tienen por lo tanto en común la característica de que únicamente en el lenguaje, y a través de él, pueden obtener los resultados que se proponen.

Pero el psicoanálisis rinde también un homenaje particular a la narración. Objetivo capital de la sesión analítica, la narración aparece como el resultado dramático de la interacción de un conjunto de fuerzas psíquicas que son la

parte oculta del sistema referencial en juego y que hace de él la materia de un dibujo confuso que se teje y se desteje indefinidamente. No opera, no ha operado nunca de otro modo, en su trabajo, el narrador. Ese sistema referencial en juego —ni existente ni inexistente, ni verdadero ni falso a priori, sino únicamente así, en juego— es lo que Freud llama, en el caso de las alucinaciones, el fragmento de verdad histórica que las fundamenta y las hace, para el enfermo, verosímiles. Tejidas con la misma materia histórica, narración y alucinación elaboran, cada una a su manera, esa materia en un sistema que la trasciende. Esa materia histórica no es otra cosa que el fragmento ubicuo, incierto, que hormiguea como el elemento común de un conjunto de narraciones, que se complementan, se oponen, se superponen, se tergiversan o se corrigen mutuamente; la historia de la narración occidental no es menos dramática que la historia clínica en la que analista y paciente construyen² y descartan una y otra vez, por medio de la palabra, una realidad posible. Esas construcciones son humildes: modestas proposiciones a un magma turbio, cambiante, huidizo. El resultado es siempre incierto y, a menudo, inexistente. A veces, la construcción entera debe ser demolida y vuelta a erigir; a veces, sólo una parte; sugiriendo, modificando, avanzando y retrocediendo, la narración y el diálogo analítico elaboran, con procedimientos similares, una estructura frágil de verosimilitud relativa, de validez temporaria, en el fondo de la cual corre, como si fuera el de la sangre, el río de la memoria.

En *Análisis terminable e interminable*, Freud discute la posibilidad de dar fin a un análisis. En algunos casos, según él esa terminación es posible. Si bien admite que la normalidad no es más que una ficción ideal, es evidente que Freud considera que, mediante la elaboración de los instintos, el psicoanálisis puede restituir al sujeto cierto equilibrio. De

² Cf. Sigmund Freud: *Construcciones en psicoanálisis* (1937).

esa manera, y tal como aparece en muchos textos de Freud, la construcción narrativa del psicoanálisis presenta, en relación con la narración en general, una particularidad reductora: la de pretender que existe un conflicto preciso, una intriga significativa que se debe resolver, lo que equivale a decir que, en ciertas circunstancias, hay análisis terminable. Esa particularidad podría transformar a la narración analítica en un simple caso de la forma narrativa. Dicho de otro modo, en un género. Para la narración analítica puede haber, como para novela policial, desenlace.³

No pasa lo mismo con la otra: el análisis pretende dejar, de su construcción, un contenido. La narración, en cambio, no deja más que el procedimiento, la construcción misma. La narración no es terminable; queda siempre inconclusa. Valéry lo decía bien: un poema nunca se termina, simplemente se abandona.

(1973)

³ En *La interpretación de los sueños*, esa insistencia sobre el desenlace es clara.

LA INVENCION DE MOREL

Ha de considerarse como una empresa superflua, me parece, el perfeccionamiento de un cine total. Por la razón siguiente: que ese cine total ya ha sido creado. De esa invención, el cine de los hermanos Lumière, en dos dimensiones, no es más que un caso. Y son sus casos también, indiscutiblemente, los atardeceres, los lápices, el fuego, los caminos. No se sabe bien en dónde está el lugar de las máquinas ni qué Morel, cuándo o por qué, las colocó. Se sabe que están ahí, funcionando. La periodicidad del film que muestran es, de todos modos, más larga que el alcance de la memoria. Yo me inclinaría a pensar que el argumento, en sí no periódico, narra una historia que no es lineal, entretejida de tópicos y de temas recurrentes, periódicos, iterativos, persistentes, banales, fragmentarios, o únicos. De este cine sin espectadores, sino únicamente protagonistas, cine en que nada es paisaje y todo decorado,¹ en que todo es imagen y nada es ser, hasta el punto de inducirnos a la paradoja de tener que concebir un lugar que quede fuera del espectáculo

¹ La confusión posible entre paisaje y decorado puede provenir de ignorar el hecho de que ningún punto del espacio debe considerarse al margen, o fuera, mejor, del lugar en el que nuestro film transcurre. Concebir, por otra parte, un decorado como paisaje, sería admitir una intervención del azar en la composición de un lugar cualquiera de la escena, lo que equivaldría a desconocer la preparación previa del film, la ubicación, en alguna parte, de las máquinas, y la concepción general y en detalle de la historia y de la escenografía.

(el imposible lugar de la proyección, e incluso del rodaje), de un lugar que en una palabra quede fuera del espacio, cine perpetuo cuyas dimensiones y cuyos recursos expresivos no son más que fragmentaria y confusamente conocidos, e incluso en su mayor parte perfectamente desconocidos, valdría la pena agregar que el cine total de la Exposición de 1900, e incluso el de Morel, no son más que casos. La película que ese cine proyecta es verdaderamente compleja: porque desde cada escena que transcurre en el presente —la de ahora, por ejemplo, la de *ahorita ahorita*— los personajes se creen en la obligación de especular sobre el sentido de las escenas ya transcurridas, lo que transforma retrospectivamente esas escenas y abre, como un abanico, en direcciones de número indefinido que convergen hacia el punto negro del presente, una multiplicidad de historias que se superponen y se entremezclan con la Historia (mayúscula e incluso vocablo utilizados aquí en forma convencional). La pantalla en que esa película se proyecta es presumiblemente curva, y en expansión.

Los protagonistas de esa superproducción tienen, pareciera, conciencia de sí, con lo que difieren de las simples imágenes. Hay una vasta literatura, a lo largo de dos o tres mil años, que atestigua, por todas partes, de muchos modos diferentes, esa conciencia. Si no fueran más que imágenes, no tendrían conciencia de sí. Bioy Casares se plantea, de un modo central, en su libro, el problema, y la hipótesis de su inventor es afirmativa. Teniendo en cuenta que, al ser tomados por las máquinas, los modelos mueren, luego el alma pasa a las imágenes y las imágenes adquieren, de ese modo, conciencia de sí. Más que reflejar o representar a sus modelos, esas imágenes los sustituyen. Pero Morel se equivoca: error tolerable, ya que la tradición mítica de la invención deja entrever que, más que el perfeccionamiento técnico de la sociedad, el inventor intenta alterar una supuesta “alma del mundo”. Es el mismo narrador el que nos muestra que no hay más que imagen: porque de otro modo sino, la porcela-

na proyectada sobre porcelana en el cuarto de las máquinas (pp. 107-108), a los golpes del hierro, como la porcelana real, se rompería. Esa porcelana proyectada, a pesar de poseer muchos de los atributos de la porcelana verdadera, carece de otros, fundamentales, relativos a su masa y a su resistencia por ejemplo; la imagen, eliminando la conciencia de sí en los seres humanos y ciertas cualidades precisas de la porcelana, elimina de los modelos una condición principalísima, la condición de fragilidad.

La fragilidad es la preocupación principal de Morel: a la fragilidad del cuerpo y de la conciencia, quiere sustituirla por una imagen férrea en la que cuerpo y conciencia sean inalterables, alterando de ese modo la condición de sus modelos. La operación constituye un verdadero traslado: engarce de la vida en una nueva dimensión, engarce del diamante de la vida del que la fragilidad no es más que la ganga. Para ese traslado, el estado que se requiere en el modelo es el bienestar, ya que si habrá conciencia en la imagen, es necesario que esa conciencia sea plena y deleitosa. En *La invención de Morel* las alusiones al cielo menudean. La semana que retornará eternamente es un cielo artificial (Morel: “Le cuesta admitir un sistema de reproducción de vida, tan mecánico y artificial”, p. 87). La imagen en general es, a su modo, una especie de cielo: aspecto ideal, refractario a la contingencia, del ser que se debate ordinariamente en ella. En la *Recherche*, Marcel promete continua y sinceramente a su abuela que al día siguiente se pondrá a escribir. Llamando a ese fenómeno psicológico *la journée extérieure*, Proust nos explica que al proyectar la imagen ideal de sí mismo en el día siguiente, Marcel olvida que en el presente real, en el que se proyecta imaginariamente de antemano, la conciencia de sí estará también presente (será lo único presente), perpetuando las interferencias de la víspera, para impedirle, de un modo u otro, cumplir con su promesa. La imagen es un equivalente de la perfección y la actividad de Morel es esencialmente mística: una mística pragmática y experimental.

La isla de Morel está dividida en dos zonas precisas: por un lado, “los pantanos”, y por el otro la parte alta de la isla, con el museo y las construcciones. Es en la parte alta donde evolucionan las criaturas férreas de Morel, que no cambian y que parecen, desde su feliz eternidad, despreciar sin límites la oscura presencia del narrador. “Me arrinconan contra el mar en pantanos deletéreos”, dice éste, al principio de su relato. Y un poco más tarde, a la primera aparición de las imágenes: “Para quien los espía desde aquí son como gigantes”. La tentación de examen psicoanalítico es grande: la aparición del narrador en la isla es una especie de nacimiento. Y la continua alusión al lecho mojado es significativa: “...amanezco en un mar impregnado por las aguas barrosas de los pantanos” (p. 29). Por otra parte, el narrador ha venido enrollado en alfombras persas, exactamente como un bebé en sus pañales. Y sus vanos intentos por hacerse notar, por llamar la atención, recuerdan extrañamente la conducta del niño en relación con los adultos: conducta basada en una ambivalencia fundamental que se expresa, alternativamente, a través de los celos, la pasión, el exhibicionismo, la simulación, la irascibilidad. Faustine y Morel representarían, respectivamente, la madre y el padre. El contenido psicoanalítico del relato es por momentos tan evidente, que el lector se pregunta si no es consciente o deliberado. Y, lejos de agotar el texto da, por el contrario, una idea de su riqueza. Como todos los textos literarios de primer orden, *La invención de Morel* escapa a una interpretación única. Y por esa misma razón, invalida de antemano el examen psicoanalítico. Por una parte el problema de la conciencia de sí supone una indagación cuya universalidad es mayor que la de ciertos tópicos psicoanalíticos, es, por decirlo de algún modo, “prioritaria”, y en segundo lugar la crítica psicoanalítica, con su repertorio temático combinatorio, disimula una característica fundamental del texto: su unicidad.

Sin embargo, el aspecto “psicológico” de la novela está, como quien dice, cuidado, y no por simple preocupa-

ción de verosimilitud, ya que ese detallismo psicológico no agrega nada a la trama principal. La intercalación final del personaje en la eternidad construida por Morel es casi escandalosa: el narrador no es solamente antipático: es también torpe, irascible, pretencioso, ridículo, indecoroso. Su mathusianismo recuerda los prejuicios filosóficos de ciertos personajes dostoiévskianos, como la tirria por Diderot del viejo Karamazov o el irracionalismo agresivo del narrador de *Memorias del subsuelo*. Por sus características psicológicas, es lo contrario del héroe tradicional de la novela de aventuras. No es más que un burgués al que la ambición política ha puesto en situación incómoda, y sus ideas políticas aparecen bastante claras si tenemos en cuenta su admiración por Mathus y el hecho de que la Mafia haya facilitado su viaje clandestino hasta la isla. Si el objeto de Bioy Casares hubiese sido el de escribir una novela de aventuras, como estima Borges en el prólogo, no hubiese sido tan generoso en sus detalles. *En realidad, el prólogo de Borges preconiza una teoría de la novela que es exactamente lo contrario de La invención de Morel*. Destinado a exaltar la novela de aventuras en detrimento de la novela psicológica, el prólogo de Borges está puesto, evidentemente, en mal lugar: precediendo a una novela cuyo tema fundamental, o uno de cuyos temas fundamentales, es la insignificancia de la peripecia, del acontecimiento, del momento límite, es decir de la materia de que están tejidas todas las novelas de aventuras. El acontecimiento en *La invención de Morel* es idéntico a lo que es el mundo en la ontología de Valentín Weigel: “un añadido de nada al ser” (Koyré). Lo que Morel intenta eternizar no es, de ningún modo, ningún momento límite, ninguna peripecia capital, sino la banalidad misma: conversaciones de la servidumbre en la cocina, paseos al atardecer, una cena de sociedad, una partida de cartas, en suma, una semana de vacaciones perfectamente anodina. Pero esa banalidad no es más que aparente: en el interior de los personajes está pasando, en esos momentos, algo cu-

ya intensidad es y ha de ser siempre mayor que la de cualquier aventura en espacios abiertos y en mares desconocidos: la percepción continua, confusa, ardua, del mundo y del tiempo, y la red intrincadísima de experiencias que la existencia de esa percepción presupone. Morel no construye su invento en una isla para preservarlo de lo cotidiano, como Moreau realiza sus experiencias en la suya al margen de la sociedad por considerar que esa sociedad lo condenaría. En realidad, si Morel se aísla es para preservar lo cotidiano que ha trasladado a la dimensión eterna de la imagen: y la realización perfecta de su invento sería el traslado del universo entero a esa dimensión. Morel no va a la isla a buscar un tesoro; va, más bien, a enterrarlo. Y ese tesoro es el de lo cotidiano preservado a perpetuidad.

Las razones por las que Borges condena la novela psicológica son dos:

1º) “La novela característica, ‘psicológica’, propende a ser informe”;

2º) “...quiere ser también realista.” Los autores de estas novelas serían “los rusos y los discípulos de los rusos”. Se supone que, haciendo abstracción de los abstractos discípulos y del abstracto resto de rusos, podemos tomar como paradigma a Dostoievski. Yo me pregunto si se puede reducir la obra de Dostoievski a la serie de paradojas psicológicas que Borges enumera: suicidios por felicidad, asesinatos benevolentes, separaciones por amor. Como muchos otros de Borges, este argumento tiene como mecanismo principal el de atribuir la idea que el autor se hace del objeto al objeto mismo. Esas paradojas psicológicas suponen, según Borges, una libertad excesiva que equivale, finalmente, a un desorden. De ahí que la novela psicológica sea “informe”. Exigencias estructurales impondrían a la novela de aventuras un rigor mayor. “El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de oro*, de los siete viajes de *Simbad* o de *El Quijote*, le impone un riguroso argumento.”

Yo me pregunto si esas fintas de la novela de aventuras

tienen otro fin que el de aumentar la verosimilitud. Y es eso, justamente, lo que Borges reprocha a la novela psicológica. Pero Borges confunde, groseramente, lo real con lo verosímil. Lo verosímil se distingue de lo real en que para ser aceptado como verosímil puede prescindir del referente, en que no exige más que una coherencia interna y en que su propuesta puede muy bien no ser problemática a partir del momento en que aceptamos en bloque las convenciones que fundamentan su coherencia. Desde ese punto de vista no hay ningún tipo de distinción a establecer entre la novela psicológica y la novela de aventuras —y no hay, por otra parte, probablemente, ningún otro punto de vista desde el cual podamos establecer esa distinción. Lo real y lo verosímil son igualmente categorías históricas. La narración tiende, justamente, a dismantelar la concepción de lo real y de lo verosímil que imperan en su tiempo y a sustituirlas por otras nuevas. Aun cuando los personajes de Dostoievski, cosa que nunca ha ocurrido, se suicidaran por felicidad, no podríamos considerar eso como un resultado de la arbitrariedad del narrador, sino simplemente como una crítica de las categorías imperantes acerca de lo que es real, a saber que la gente no se suicida más que cuando está triste. Lo verosímil no es, en este caso, la conducta del personaje, sino la motivación epistemológica del autor, que modifica los datos de verosimilitud con el fin de mostrar la falsedad de las convenciones imperantes, reducidos a simples tópicos. Si lo real se encuentra en alguna parte (cosa difícil de asegurar), es justamente en esa línea de desplazamiento producida por el cambio en las convenciones de verosimilitud.

Pero para Borges, “real” se opone a “artificial”. “La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada.” Si entre las creaciones de la imaginación humana podemos concebir una que pueda ser considerada como un paradigma de artificialidad, no hay ninguna más apropiada que el concepto de realidad. El con-

cepto de realidad es, en efecto, el soporte de la artificialidad universal. El concepto de realidad se basa en una supuesta universalidad de las percepciones humanas y de cierta existencia constante de referencia objetiva de esas percepciones. Pero es más fácil admitir que “realidad” designa más bien nuestras convicciones que una serie de atributos objetivos y precisos del mundo. De ahí que el ataque al realismo carezca completamente de valor, del mismo modo que su defensa. Una literatura ha de juzgarse siempre no con criterios de realidad sino con criterios de verosimilitud. Y la distinción entre géneros tales como novela de aventuras o novela psicológica es absurda, sobre todo si se basa en la creencia de que la novela psicológica intenta parecerse más a una realidad objetiva universal que la novela de aventuras. No hay más que cierto flujo, continuo, confuso, indefinido, neutro, que produce, por momentos, nudos fugaces, aglomeraciones, cuya significación depende en gran medida de la contingencia que es la materia misma de la conciencia que observa y clasifica. La primera mediación artificial entre ese flujo y la conciencia es el concepto de realidad.

Incluso si aceptamos la falsa distinción borgiana entre novela psicológica y novela de aventuras, el examen detallado de *La invención de Morel* mostrará que se trata de una novela psicológica y no de una novela de aventuras. La inclusión de un elemento fantástico, la invención de máquinas capaces de registrar una imagen de objetos y hombres que reproduce enteramente su existencia material, no es más que un pretexto como cualquier otro para meditar sobre un problema que no es de ningún modo una invención fantástica: el problema de la fugacidad de la existencia y la conciencia desdichada que esa fugacidad supone. A diferencia de los compadritos de Borges, verdaderas piezas de relojería literaria, el inventor Morel, que es a su modo un narrador ya que reproduce, con la ciencia de su pasión, cierto mundo que ha elegido como suyo, vive en el tiempo y lucha

contra las innumerables humillaciones que la violencia del tiempo le inflige. Ante el estrago cotidiano de Leopold Bloom, los peligros acumulados por las novelas de aventuras dan la impresión de ser incomodidades insípidas.

(1973)

LA CANCIÓN MATERIAL

Que esos señores que dicen narrar, unos los cuentos que pretendían contarles sus abuelos, otros una supuesta realidad, mejicana, o peruana, o argentina, o lo que fuese, sepan que no narran nada como no sea, indistintamente, la ilusión de magia u objetividad, nada como no sea el molde irrazonable que su equivocación inflige al mundo.

Y no es que no haya nada, en ninguna parte, que narrar, sino que justamente la narración comienza donde esos supuestos anecdóticos desaparecen. Biógrafos no de la nada, como hubiese podido decir Macedonio Fernández, sino, más terrestremente, *de nada*. Lo que distingue, justamente, biografía, por ejemplo, y narración, es que la narración, indiferente a los hechos, es sobre todo crítica. La biografía, en cambio, más obediente por necesidad a la apariencia, trabaja con una noción incuestionada de realidad.

Sin embargo, lo material que, para el narrador, es también *el* material, exige siempre una organización nueva. Lo material ha de suplantar, como objeto de búsqueda, a lo real. De modo que esos señores que dicen, con inocencia lucrativa, narrar, son, en rigor de verdad, narrados. Van, por decir así, por flores, y vuelven, como quien dice, desflorados. El error vigoroso, del que lo menos que podemos decir es que, omnipresente, es más constante que lo cierto, interfiere la pretensión de realidad y la convierte, subrepticio, en ideología.

A diferencia de lo real, lo material no tiene signo, y es a partir de esa ausencia de signo, que la narración constru-

ye una nueva “realidad” —provisoria, operatoria, temporaria. Entrando en lo material, un poco más allá de lo real, la narración vuelve, en expansión, creando, de ese modo, formas nuevas, para suplantar a las que hoy, no obstante haber nacido, en su debido tiempo, como formas, no son más que técnicas: monólogo interior, diálogo cruzado, puntos de vista, descripción “objetiva”, etc. Estas técnicas, a esta altura, no pueden aspirar a otro uso que el meramente subsidiario, secundario, simples partes de un conjunto estructurado de modo tal que su estructura lo vuelva irreplicable, de modo tal que sirva una vez sola. La forma no se rebaja ni a técnica ni a truco.

La narración, de la que la novela no es quizás más que un momento, trabaja un campo preciso: lo infinito. La caracterización lukacsiana del héroe conflictivo como fundamento sociológico de la novela en la sociedad burguesa describe, no a la narración, sino a la sociedad burguesa. El relato no nació para reflejar esa sociedad; es más bien ella la que se refleja, por intromisión forzada, en el relato. La novela es un caso específico de la narración, una de sus transformaciones históricas, y la novela realista del siglo XIX un arquetipo fechado de esa transformación.

El verdadero trasfondo de esa forma fechada es lo material, no lo real. Lo “real” es la forma misma que ha asumido al transformarse, la organización significativa de lo material, de modo de volverlo real, de formular, más bien, cierta proposición acerca de cómo podría ser, de cómo el narrador piensa que podría ser, esa cristalización de lo material en el acaecer, al que llamamos, genéricamente, lo real.

El verbo pensar es desde luego abusivo. El modo de pensar de un narrador difiere del de un lógico, sin que sin embargo la lógica del lógico y su propia lógica estén ausentes de su pensar narrativo.

La narración consiste, por lo tanto, en hacer cantar lo material —o sea el material. Esa materialidad es indescriptible a priori, refractaria a la clasificación discursiva, y es

únicamente la narración, a través de su forma, la que puede darle, a ese magma neutro, un sentido. Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar.

De ningún modo debe confundirse, tampoco, lo material con la materia, estación siempre penúltima del desmembramiento indefinido del mundo físico. Para el narrador, y tal vez para el artista en general, lo material es cualquier objeto o presencia del mundo, físico o no, desembarazado de signo. Su origen, su ubicación, su significación, su jerarquía en la supuesta realidad, no tienen la menor importancia: basta su carácter neutro, condición necesaria para recibir, de la forma que lo incorpore, nuevo pero también irrepetible, un sentido. No un mero tópico, sino un núcleo inédito y vivaz, libre de la previsibilidad temática que la crítica del mismo nombre pretende descubrir en cada texto, esa crítica temática que nos dice que en *La route de Flandes*, por ejemplo, y tal vez en toda la obra de Claude Simon, el tema del caballo predomina. El caballo temático se convierte en un universal: hay caballo porque hay detrás, anticipadamente, un sentido, un signo, que el caballo viene, de un modo invariable, a representar.

Sin embargo, el caballo de Faulkner, para tomar otra obra narrativa en la que abundan los caballos, tanto como en la obra de Simon, o incluso en el *Martín Fierro*, no equivale al caballo de Simon o al de José Hernández. Cada uno parte de un caballo neutro que, atrapado en la tela elocuente de la nueva estructura narrativa, comenzará a significar, para cada vez sola pero para siempre, de un modo diferente en cada caso. Más pertinente que imaginar un caballo previo al que vienen, por distinto camino, Simon, Faulkner o Hernández, como heridos por la misma nostalgia, ligeramente platónica, resulta, me parece, imaginar un caballo ma-

terial, que tendrá, en cada contexto, no un sentido eterno y universal, sino el que nace de ese contexto, inesperado y nuevo. El caballo freudiano por ejemplo, portador de un signo que se pretende universal, sería otro paradigma negativo, que hasta el menos esclarecido de los caballos refutaría.

La narración parte de un caballo material, espeso, mudo, insignificante, al que, incorporándolo a sí, cargará de sentido.

Que nadie pretenda, entonces, que narra ya sea los cuentos que decían contarles sus abuelos, ya sea una supuesta realidad, mejicana, o peruana, o argentina, porque la narración comienza a ser posible, justamente, donde esas irrazonables realidades preexistentes dejan de existir.

(1973)

NOTAS SOBRE EL NOUVEAU ROMAN

El primer supuesto sobre el que se basa la teoría del Nouveau Roman es el de modernidad. Este concepto es puramente subjetivo: la modernidad no se vive más que subjetivamente. Balzac se designaba a sí mismo moderno, pero esa designación ya no es válida para nosotros. No era válida más que como autoafirmación de Balzac en relación con cierto pasado, pongamos por ejemplo el de la novela histórica de Walter Scott, la que a su vez se autodesignaba, en su momento, como moderna, y así sucesivamente. Si hay un concepto histórico sobre el que Robbe-Grillet insiste, es el de la modernidad. Aquí tenemos un ejemplo delicioso: *Nos premiers écrits ne représentaient certainement pas le même degré de modernité que nos écrits actuels*. Los escritos del año próximo serán, obviamente, el año próximo, más modernos que los de este año. La modernidad es móvil, porque es subjetiva: en arte, las cosas en sí no son ni modernas ni antiguas. Es Robbe-Grillet quien las designa como tales. Borges decía, ya no recuerdo dónde, que no se puede no ser moderno: se está fatalmente condenado a serlo. Todo es moderno. La Academia Francesa y el Nouveau Roman son igualmente modernos. Lo único que distingue a unos de otros es cierta representación del mundo. Pero el Nouveau Roman, tal como se manifiesta teóricamente en 1973, excepción hecha de Sarraute, Pinget y tal vez Butor, no quiere saber nada con representar. La diferencia estaría entonces en que mientras que la Academia Francesa se esfuerza por representar cierta imagen del mundo, el Nouveau Roman no quiere representar ninguna.

El Nouveau Roman pretende, en 1973, dar, respecto de la narrativa del pasado, un salto cualitativo. Ese salto estaría en relación, justamente, con el concepto de representación.

Representación, realismo

El concepto de representación se remonta a Aristóteles. Desde luego que se representaba ya antes de Aristóteles, pero es Aristóteles quien utiliza, creo, en su *Poética*, por primera vez el concepto. La literatura es una imitación o representación del mundo.

Se pretende que el de representación es un concepto del que se ha apropiado la literatura burguesa para dar la visión de un mundo externo, cognoscible, instalado de un modo nítido fuera del sujeto, y pasible de descripción por medio del lenguaje. Sin embargo, la cuestión no es tan simple: mucho antes de Aristóteles, la filosofía, si bien ordenaba un sistema alrededor de principios físicos, matemáticos y metafísicos no daba, del mundo, una imagen nítida. Ni el movimiento perpetuo de Heráclito, ni el conflicto amorodio de Empédocles aparecen estructuralmente reflejados en la literatura. La literatura sigue cierto camino, el de la representación de una apariencia de realidad, que no es la realidad que ya se representaban los filósofos presocráticos. Aristóteles no hace más que inferir el concepto de representación teniendo en cuenta los procedimientos de Homero y de la tragedia clásica. Podemos decir, por otra parte, que no todo en la tragedia clásica era representación. Si tenemos en cuenta la opinión de Nietzsche según la cual en la tragedia griega el coro *actualizaba* la fuerza dionisiaca, podemos inferir que no se trataba de una simple representación, es decir de un equivalente estructural que *imitaba* la fuerza dionisiaca. El coro *era* lo dionisiaco. La representación, por otra parte, no ha sido siempre idéntica a sí misma. Basta leer el admirable libro de Erich Auerbach: *Mímesis: la realidad en la literatura*, para comprender cuánta ingenuidad hay en la

pretensión de concebir la representación como un procedimiento rígido y empobrecedor del que sólo se pueden tener en cuenta los aspectos ideológicos. Uno de los elementos más importantes de la representación tradicional, el personaje, sufre, en el siglo XIX, una serie de transformaciones que impiden cualquier otra generalización que no sea la de considerar todas sus variantes como personajes de novelas: Rastignac, el capitán Achab, Dimitri Karamazov, Wakefield, tienen muy poco en común, y eso se debe a que forman parte respectivamente de sistemas de representación perfectamente diferentes.

Esto nos lleva a la cuestión del realismo. No conozco ninguna definición de realismo. Quisiera encontrarla en los nuevos textos teóricos del Nouveau Roman. Realismo, en esos textos, no es más que una etiqueta, como si hubiese un solo realismo y una sola realidad. Realismo es una categoría tan subjetiva como modernidad. Actualmente, hay una buena definición de ciencia y de ideología: ciencia, es lo que hago yo; ideología, lo que hacen los demás. Lo mismo pasa con modernidad y realismo. El eje teórico del Nouveau Roman pasa por esas falsas categorías. ¿Realismo es el de Dostoievski o el de Melville? ¿El de Balzac, el de Cervantes o el de Proust? ¿El de Faulkner? ¿El de Svevo? ¿El de Musil? ¿El de Gadda? ¿El de Pavese? ¿El de Joyce? Lo de Kafka, ¿qué es? ¿Acaso estos escritores creían en la identidad absoluta del significado y del referente? ¿Creían de verdad que sus novelas eran una representación mecánica del mundo?

Expresión, invención

La teoría de la expresión padecería de un vicio capital: la creencia en un algo para ser dicho, anterior al acto de escribir, preverbal; un sentido preexistente al lenguaje. ¿Es verdad que una teoría de la expresión supone la existencia de un elemento extraño al lenguaje, un sentido preexistente? No necesariamente. La expresión es un concepto psicológi-

co, más que literario. Es el romanticismo quien lo utiliza, el romanticismo inventor de la literatura psicológica. Por expresión no debemos, me parece, entender expresión de algo, sino acto puro de expresarse, de exteriorizarse y no de exteriorizar. El material y lo que se expresa son una y la misma cosa, y si a veces el material está fuera del sujeto, es en el material mismo donde el sujeto se expresa —sin ningún tipo de distinción entre el sujeto y el material. El expresionismo hacía de la expresión el fundamento de su praxis. No pareciera, sin embargo, que su concepción de la expresión haya consistido en atribuir a ésta la facultad de transmitir un mensaje específico, y representar un aspecto del mundo. *El grito*, célebre cuadro de Edward Munch, intenta expresar, no un dolor concreto del autor sino, mediante un tratamiento específico del cuadro, cierta idea general del Dolor, en su expresión abstracta, independiente de sus manifestaciones en el mundo material. No tiene en vista ningún referente.

Según Jean Ricardou, un escritor se reconocería porque *son désir d'écrire precede un quelque chose a dire (c'est l'activité d'écrire) qui provoque l'activité d'invention en lui posant des problèmes, en lui imposant des directives, en la relancant sans cesse. C'est dans et par le texte que se produit le texte.* Yo creo que todo eso es evidente. Lo que no me parece evidente es la novedad de la afirmación. Tampoco es muy evidente lo que Ricardou entiende por “deseo de escribir”. No es desde luego el deseo de escribir lo que determina el sentido de un texto, y Ricardou, en tanto que escritor, debería saber muy bien que el deseo de escribir no es siempre el mismo ante cada texto, y que el deseo de escribir *Bonjour tristesse* no dará como resultado *La modification*. Si bien el azar rige un gran porcentaje de la creación artística, se trata siempre de un azar controlado, y el deseo de escribir es el deseo de escribir algo preciso. En todo caso, será el deseo de *no* escribir de determinada manera. El deseo de escribir es el deseo de escribir según un conjunto de reglas preexistentes, de categorías a las que el escritor adhiere, *conscientemen-*

te en el caso de Robbe-Grillet y Ricardou —y yo diría incluso *voluntariamente*. Porque detrás de esa presunta autonomía del texto hay, en los presupuestos teóricos de Robbe-Grillet y Ricardou, cierto voluntarismo. De este modo, la teoría de la invención de Ricardou sería más contenidista que el expresionismo romántico: la diferencia residiría en que no es cierta visión del mundo lo que precede al texto, sino un conjunto de reglas de la expresión.

Que es el acto de escribir lo que provoca el acto de invención, de acuerdo. Lo que no alcanzo a comprender es por qué habría de inferirse de ahí una teoría de la no representación. La representación es inherente al lenguaje, no al acto de escribir. Y es inherente también al acto de leer. Si yo leo en *Finnegans Wake: the compositor of the farce of dustiny*, no leo solamente los signos sino la superposición de sentido, leo *el compositor de La fuerza del Destino*, y el compositor de *la farsa del destino*, del destino de los hombres, que es muerte y polvo (*dustiny* = *dust* [polvo] + *destiny* [destino]). Toda la música de *Finnegans Wake* es significativa, aun en el nivel más general de elaboración del texto, el de cierta concepción de la historia que Joyce toma de Vico: *riverrun* es más que un juego de palabras: es todo un programa. La *r* minúscula quiere decir que el tiempo no tiene principio ni fin, y si hubiese puesto la mayúscula hubiese dado al lector, erróneamente, la idea de un principio. *riverrun* no sólo reenvía a Heráclito y a Vico, sino que tiene también otro sentido específico: es una sola palabra porque si Joyce hubiese puesto *river run* hubiese escindido el continuo que supone la identidad absoluta entre el río y el acto de correr. La música polisémica joyceana es esencialmente un acto de representación. Que no sea la representación balzaciana empobrecida por el uso, es otra cosa. En el caso de Joyce, el proyecto es el de representar cierta imagen del mundo. Pero si ese no hubiese sido su proyecto, la representación, a pesar de Joyce, estaría ahí.

Cette circulation de procédures doit permettre de préciser comment elles s'intègrent dans des pratiques textuelles dif-

ferentes ou elles prennent tantôt une valeur, tantôt une autre, dice Ricardou en la página 105. ¿Si el mismo procedimiento puede aparecer en textos diferentes con un valor diferente cómo juzgar esas diferencias sino en relación con un referente? El monólogo interior no es lo mismo en Faulkner que en Joyce, desde luego: pero lo sabemos porque en cada uno hay una concepción diferente de cierto referente, la conciencia. Aun admitiendo que un procedimiento de Ricardou no tenga ningún tipo de relación con el referente, si ese procedimiento aparece en un texto de Robbe-Grillet con un valor distinto, es el primer texto, el texto de Ricardou, el que se convierte en referente. Que el referente sea la lucha de clases en Francia, la estructura de la conciencia, o un texto de Ricardou, ¿qué demonios cambia de la cosa?

Tradición y creación

La revolución balzaciana estriba, según Butor, y yo estoy de acuerdo, en la invención de un procedimiento: la reaparición de los personajes.¹ Pero también en cierta concepción del referente, de la cual la reaparición de los personajes no es más que una consecuencia. A mi modo de ver, las estructuras narrativas son equivalentes de estructuras que ya están en el mundo: cuando digo que están en el mundo no quiero decir que tienen en el mundo un lugar y una existencia precisa, sino que, condicionadas por cierta mentalidad, cierta ideología, pueden ser estructuradas en el lenguaje, cuyo uso supone una subjetividad colectiva dentro de cuyas leyes esa estructura es imaginable. El *stream of consciousness* joyceano es, por lo tanto, la consecuencia de un sistema generalizado de observación de las leyes de la conciencia, sistema *contra* el cual el monólogo interior se estructura como

¹ No se trata de una invención absoluta. Homero y Shakespeare (reaparición de Falstaff) y, a su modo, Cervantes, al escribir la segunda parte del *Quijote*, la practicaron.

negación de esas leyes y como resultado de un nuevo proceso de observación. Si se analiza el desarrollo histórico del personaje en la novela del siglo XIX, se advertirá que de Rastignac a Molly Bloom hay un deterioro progresivo del carácter, una modificación gradual de la psicología. Del carácter unívoco de Balzac, unificado por la pasión, al firmamento negro de la conciencia joyceana, atravesado por ramalazos fugaces de representación, hay todo un proceso, cuyos momentos más importantes son el Frederic Moreau de Flaubert y los grandes personajes dostoiievskianos (y los pequeños: el narrador de *Memorias del subsuelo*). La introducción del conductismo por la novela norteamericana es un salto cualitativo, del interior al exterior, trabajando caminos abiertos por Henry James. Es de esa exterioridad que desciende, por otra parte, el primer Robbe-Grillet. Svevo, Proust, Kafka, dan, cada uno a su modo, una versión diferente de la conciencia, que no tienen entre sí en común más que el hecho de haber superado las concepciones de la psicología tradicional. Los narradores más importantes del siglo XX, Pavese, Faulkner, Dos Passos, Gadda, conciben el personaje de un modo a su vez diferente del de las primeras vanguardias del siglo. Si me detengo en el personaje, no es porque considere que es el elemento más importante de la narración, sino simplemente porque es un ejemplo cómodo. Yo sería partidario de considerar más bien la estructura de cada novela en particular y ver, por ejemplo, qué modificación del conjunto de la realidad se produce entre las *Ilusiones perdidas* y *La educación sentimental*, entre *Los hermanos Karamazov* y *Las alas de la paloma*, entre *Ulises* y *Mientras agonizo*, entre *Manhattan Transfer* y *Entre mujeres solas*. Si consideramos el conjunto de la creación novelística de nuestro siglo —la creación novelística que va, digamos, de Henry James a Robbe-Grillet—, veremos que cada novela es, a su modo, un Nouveau Roman, y que el Nouveau Roman no es más que una consecuencia, deliberada o no, de toda la experimentación narrativa de nuestro siglo —y del siglo XIX, por supuesto. El conjunto de

esas novelas no nos ofrece ninguna realidad preexistente a la obra, y el mismo Faulkner nos dice que si admira a Balzac es porque ha sido capaz de crear un mundo propio, independiente, autónomo. Y si al comienzo de *¡Absalón, Absalón!* Faulkner introduce un plano del distrito de Yoknapatawpha, se cuida muy bien de hacerlo bajo la leyenda “Propiedad exclusiva de William Faulkner”. Nadie más que Ricardou y Robbe-Grillet cree todavía que se trata de un referente. El conjunto de la narración del siglo XX —incluido el Nouveau Roman— no nos propone ninguna realidad fija, inamovible, dada de una vez y para siempre, sino una materia imprecisa, fluctuante, inestable, que cambia continuamente de forma, de valor, de lugar, una realidad que se parece a los datos que poseemos de ella antes de la reflexión y de la escritura, es decir antes de formular estructuras epistemológicas destinadas a ordenar una imagen de ella. Que esa realidad sea anterior al lenguaje o inseparable de él, es un problema específico que requiere una estructuración narrativa adecuada para su formulación.

Frente a esta actitud creadora existe una tradición balzaciana que es, en suma, una falsa tradición y una letra muerta. Nathalie Sarraute ha demostrado, en *La era de la sospecha*, el carácter formalista de sus procedimientos. Cada una de las grandes novelas del siglo XX es, por otra parte, una refutación de hecho de esa tradición. Ningún gran novelista ha tomado en cuenta esos procedimientos, considerándolos de antemano perimidos (salvo, desde luego, en Balzac). Si el Nouveau Roman tiene algo que decir de la teoría narrativa, que tome en cuenta los grandes narradores de nuestro siglo y no esa falsa tradición.

Dogmatismo

La nueva novela francesa es la heredera de la gran tradición narrativa occidental. Yo no critico las obras de Sarraute, Butor, Robbe-Grillet, Pinget, Simon y Ollier, entre

otros, sino el dogmatismo de ciertas proposiciones teóricas. Debemos juzgar a los narradores por sus narraciones, no por sus teorías. Y se pueden escribir buenas narraciones aun sustentando teorías erróneas.² Es posible también que el aporte del Nouveau Roman haya concluido, y que la narración deba buscar, a partir de ahora, otros caminos. Esa es, por otra parte, la posición de Ricardou y de Robbe-Grillet. Yo no discuto los resultados, hasta ahora inexistentes, a los que puedan llegar. Me limito simplemente a señalar el dogmatismo y las contradicciones de sus teorías.³

(1972)

² Sustentándolas, desde luego, al margen de la praxis narrativa. En el interior de toda narración yace una teoría narrativa cuyo valor conceptual es equivalente al valor estético de la obra.

³ Nouveau Roman: Hier, Aujour D'Hvi, Collogne de Cerisy, 2 Vols., Col. 10-18, París, 1972.

LA LINGÜÍSTICA-FICCIÓN

No sé en qué revista francesa —*Tel Quel*, creo— leí la opinión sorprendente de que Samuel Beckett es un escritor naturalista, no por el mundo que representa, sino por su concepción de la escritura. Esta opinión —que, dicho sea de paso, establece una distinción grosera entre forma y contenido, tanto más grosera en cuanto proviene de un grupo cuyo fin principal ha sido casi continuamente abolir teóricamente esa distinción— se apoya, si no he entendido mal, en el siguiente fundamento: representar no es el fin del lenguaje y en la medida en que hay “representación”, esa “representación”, aun cuando no coincida con las representaciones propias del naturalismo, es, por el solo hecho de ser representación, naturalista. El único modo de no ser naturalista consistiría en no representar.

Sin embargo, el problema capital que se plantea la literatura es el de *cómo* representar. No el de *qué* representar, sino el de *cómo*. Si partimos del principio de que el lenguaje es su instrumento fundamental, por no decir único, de esa obsesión por *cómo* representar en lugar de *qué* podemos inferir que la representación no es algo que se obtiene mediante el empleo del lenguaje, sino algo inherente a él. Negarse a representar es negarse a admitir que se ha de trabajar con el lenguaje y con ninguna otra cosa. Negarse a representar es negarse a hablar. En *L'innommable*, Beckett ha visto el problema mejor que no importa qué teórico. Su hablante, sujeto sin historia y sin historias, condesciende, al final, a contar, brevemente, una historia, mos-

trando que dado el caso puede, si quiere, encontrar *qué* representar. Pero esa historia no hace más que resaltar que había, sin ella, una representación más profunda y más verdadera, en la sola enunciación de la imposibilidad de contar. Había, sin ella, la representación de lo que parecía indecible. La representación, es decir la re-presentación. La presentación segunda, o nueva, si se quiere, de algo que estaba en el lenguaje, o sea en el mundo. Mundo y lenguaje son una y la misma cosa, no por mutua sustitución, según la absurda polémica de realismo y nominalismo, sino por empastamiento. El lenguaje es parte del mundo y el mundo es parte del lenguaje, dentro y fuera de ambos, ambos y al mismo tiempo.

El terrorismo de negarse, a priori y teóricamente, a representar, establece entre lingüística y literatura el mismo concubinato que existe entre ciencia y literatura y que conocemos como “ciencia-ficción”. Podemos llamar a ese concubinato “lingüística-ficción”. De las hipótesis de la ciencia, la ciencia-ficción elabora una realidad científica imaginaria que es el contenido, en la mayor parte de los casos grosero, de una literatura que ha encontrado, de un modo aleatorio, un *qué* para representar. La necesidad de *cómo* representar desaparece; el cuerpo nítido, redondo, del contenido, elimina la tensión dialéctica que busca en el lenguaje el punto en el cual su empastamiento con el mundo dejará, gracias a un trabajo encarnizado, entrever parte del palimpsesto. El contenido se instala y reina. La lingüística-ficción no opera de otro modo: su *qué* representar es la no representación, sus presupuestos teóricos se convierten, groseramente, en contenidos. Los principios de la lingüística general se trasladan, en bloque, al campo de la literatura, del mismo modo que la hipótesis de los mundos paralelos pasa, mecánicamente, al de la ciencia-ficción. Esas mudanzas caprichosas, y, justo es reconocerlo, minuciosa e históricamente argumentadas, no bastan para constituir una literatura. Porque si *cómo* representar no quiere decir en el fondo otra cosa que *cómo*

escribir, ya sabemos que escribir requiere ante todo la operación de sumergirse en la pasta viscosa del mundo y del lenguaje, “dura y líquida a la vez”, sin los *potiches* alineados cómodamente por una teoría extranjera a la literatura, la cual elabora en su praxis su propia teoría de la que lo menos que podemos decir es que no sirve más que para la praxis concreta que le dio origen y no es por lo tanto universalizable.

Sartre dijo una vez que se podía prescindir de la literatura, pero que en ese caso se podría también prescindir del hombre. Yo creo que eso es más que una ocurrencia: es una opción real. Y hay una forma sutil de prescindir de la literatura, que es escribiendo. La ciencia-ficción no intenta, en su mayor parte, otra cosa. Cuando esa tentativa inconsciente cede, los productos de la ciencia-ficción pueden convertirse en literatura. Las largas explicaciones de cómo un individuo puede atravesar orondamente las paredes férreas del tiempo y del espacio, basadas en tal o cual teoría científica, no son literatura. El “Desea algo, hijo mío. Desea algo”, de Ray Bradbury, al final del cuento “Caleidoscopio”, sí. Y también la letanía tragicómica de *L’innommable* que, como el célebre cuento del idiota de Shakespeare (en el que todos somos protagonistas), no significa nada.

Para la “lingüística-ficción” la opción no es diferente. Negarse a priori a representar es negarse a escribir. Pero negarse a representar escribiendo no es negarse a representar sino representar un contenido que es extraño a la literatura. Letrismo a nivel sintagmático, la “lingüística-ficción” corre el riesgo de convertirse en una curiosidad histórica, de la que la paranoia teórica¹ no será la característica más insignificante. O, como la ciencia-ficción, en uno

¹ La paranoia teórica consiste en inflacionar maniáticamente la teoría convirtiéndola en un superyó que vigila y paraliza la praxis. La teoría que tiene en vista a la praxis y se considera como su complemento necesario es siempre provisional, imperfecta y fragmentaria.

de los tantos géneros que merodean alrededor de la línea mayor de la literatura de la que sabemos que fue hecha sumergiéndose en la intemperie de ese empastamiento del mundo y del lenguaje.

(1972)

EL HACEDOR

Varias cosas me sorprendieron en *El hacedor*, al leerlo en el año de su aparición, 1960. La primera de ellas era que el libro, en relación con los anteriores de Borges, mostraba, de modo evidente, estilísticamente hablando, cierta simplicidad. Otra fuente de sorpresa era la profusión de sonetos y, en general, de estrofas endecasilábicas, a veces afeadas por academicismos y hasta por ripios. Y una tercera: si clasificáramos, de modo drástico, en la obra de Borges, los elementos intelectuales, culturales, objetivos, llamándolos elementos de invención, y los afectivos y emocionales llamándolos elementos de confesión, podríamos comprobar que, a diferencia de lo que ocurre con la mayoría de sus textos anteriores, en *El hacedor* los últimos son más abundantes que los primeros.

El prólogo a Leopoldo Lugones, una de las más hermosas páginas del libro, evoca inmediatamente la palabra “reconciliación”, que nos sirve también para designar la relación que tiene con cierta idea de la literatura esa nueva proporción entre elementos inventivos y confesionales que señalaba más arriba. Esa idea presupone un rechazo de la desmesura, ya sea en el plano de la invención o en el de la confesión, y se inclina a concebir las obras como el producto de un equilibrio, no meramente personal, no meramente estético, sino propio de una concepción general del universo, y aun del universo mismo.

Quiero decir que cierta tendencia al clasicismo, visible en toda la obra de Borges, deja de ser una simple tendencia

para convertirse en práctica voluntaria (que más tarde, en sus peores momentos, se volverá voluntarista).

Esto me sugiere dos reflexiones. La primera es que, lejos de ser un mausoleo polvoriento, el del clasicismo es un horizonte que cambia siempre, según el punto en el que se instale el observador, y que la pretensión de que existen formas clásicas, utilizables como instrumentos, dadas de una vez y para siempre, es tan irreal como la contraria, que imagina que la experimentación es de por sí garantía de creación y, sobre todo, de modernidad. Que un escritor catalogado de vanguardia escriba una obra que se parezca a las obras que se escribían antes de que él haya introducido sus innovaciones —*The Reivers* de Faulkner, por ejemplo— no supone de ningún modo un retroceso sino una nueva forma de búsqueda, cuyo valor se mide por sus resultados. En realidad, uno de los modos más fecundos de experimentación, y que es tal vez el más pertinente, consiste en elaborar la idea de clasicismo, la de tradición, la de literatura, y organizarlas en una relación nueva. Así como, según Goethe, somos por lo general ignorantes de lo bueno que hay en nosotros, cuando un gran escritor que es al mismo tiempo un gran innovador decide practicar el clasicismo, modifica la idea misma de lo clásico, aportando a la obra, inconscientemente, toda su capacidad de innovación previamente interiorizada. De ese modo, el clasicismo de *El hacedor* se nota menos cuando lo comparamos con la obra de algún clásico que cuando lo ponemos junto a las otras obras de Borges, así como *The Reivers*, que evoca a Mark Twain, se parece menos a *Huckleberry Finn* que a *Santuario* o a *Desciende Moisés*.

La segunda reflexión que sugiere *El hacedor*, es la necesidad de una distinción precisa entre una obra y una carrera literaria. Sabida es la relación que existe entre la vanguardia y el mercado artístico: según algunos, desde un punto de vista sociológico, la actitud de vanguardia no es más que un modo de encarecer el valor del producto artístico, enrare-

ciéndolo, haciéndolo inaccesible, y poniéndolo temporariamente, por su misma singularidad, al margen de la ley de la oferta y la demanda. (No se trata de un simple hecho económico, porque la demanda puede ser únicamente demanda de notoriedad o de reconocimiento.) La tensión que este mecanismo social impone al artista produce en él un desgarramiento que parece expresado sobre todo en la dificultad del trabajo creador hecho, según lo han declarado muchos grandes artistas de nuestra época, sin alegría, sin espontaneidad y, sobre todo, sin la idea de predestinación que dota de ese entusiasmo tan particular a los intentos literarios juveniles. El principio de realidad, que enfría gradualmente ese entusiasmo, pone en evidencia los conflictos entre los imperativos del arte y el laberinto social. Las exigencias internas de la obra misma divergen la mayoría de las veces con la estrategia de la carrera literaria de su autor. Y esa antinomia suele resolverse si el autor, todavía en vida, adquiere un reconocimiento importante, porque el mercado artístico y su propia obra alcanzan una especie de identificación, de modo tal que el trabajo de experimentación deja de jugar el papel superyoico que creaba la tensión y llevaba al desgarramiento. La negligencia casi triunfal del epílogo, en *El hacedor*, revela la serenidad de quien ha reencontrado, aun a través de una compilación displicente, la convicción de poseer una voz predestinada.

Ultimo gran libro de Borges hasta ahora, *El hacedor* fue seguido por dos obras grises, casi inexistentes: los poemas de *Elogio de la sombra* y los cuentos de *El informe de Brodie*, donde, aparte del excelente relato que da título al volumen, todo es imprecisión, inconsistencia narrativa, banalidad. De su traducción de Whitman sé únicamente, por un diario uruguayo, que se la ha dedicado al gendarme del universo, Richard Nixon. Me abstengo de buscar una relación entre la evolución del pensamiento político de Borges y la poca calidada de sus últimos libros, por temor de que esa relación sea inexistente. Más bien prefiero afirmar que hace algunas

décadas Borges ha escrito cuatro o cinco libros que figuran entre los más perfectos de nuestro tiempo, y que el tartamudeo político y literario es uno de los derechos, o de los inevitables estragos, que debemos reconocerle a la ancianidad.

(1971)

LA LITERATURA Y LOS NUEVOS LENGUAJES

a César Fernández Moreno

Lo imaginario es grande, multiplicado, diverso. La literatura, cuyo terreno no es la realidad sino lo imaginario —la realidad de lo imaginario—, busca en el mundo de la imaginación las regiones que están entre la fantasía cruda, mecánica (el “fantaseo”), y las que desaparecen más allá de las últimas terrazas visibles. Busca una imaginación que, no obstante ser espontánea por el mecanismo mismo que la produce, pueda tener un sentido cuyas claves no sean exclusivamente individuales, una imaginación que remita continuamente al mundo. Entre las noches profundas del automatismo y de la evasión, la literatura pretende encontrar un fragmento de lo imaginario tan nítidamente rescatado y brillando con una luz tan propia, que induzca a lo real a parecersele, que ponga a la naturaleza en situación de imitar al arte.

En América Latina, cuando no se los concibe como simple producto de consumo —y es muy raro que en los hechos no ocurra así— los *mass-media* gozan del beneplácito de las ideologías del desarrollo, de ahí que se insista tanto sobre sus posibilidades en el plano de la educación. No se los discute en sus posibilidades de expresión, sino más bien en las de información; se supone que, en los países coloniales, llamados subdesarrollados, los *media* pueden cumplir una importante función pedagógica. Puede que en parte suceda así, sobre todo en ciertos países en los que la clase media es más numerosa y una cantidad más grande de información se concentra sobre ella superpo-

niendo mensajes a través de diferentes canales: cine, radio, televisión, periodismo de todo tipo, discos, etc. Pero puede ser también que ese aprovechamiento de información se deba a que esas clases medias ya están, por decirlo de alguna manera, educadas: “La alfabetización de las masas es la condición más obvia para la existencia de las comunicaciones de masa. Me refiero a la capacidad de leer en su sentido más amplio, a la capacidad para preocuparse con las ideas y sucesos y para comprenderlos aunque sea en un nivel superficial. Por consiguiente, aunque parezca paradójico, se necesita instrucción oral o visual para mirar la televisión o escuchar inteligentemente la radio, y a la inversa, estos agentes ejecutan una función educadora porque preparan al observador para recibir nuevas ideas y experiencias a través de otros agentes”.¹ La mayoría de los medios de comunicación de masas se dirige a los grupos alfabetizados y, en cierta medida, “cultivados”. En las zonas más atrasadas desde el punto de vista de la educación, únicamente se difunden la radio y el periodismo más elemental. Como problema cultural, el de la comunicación de masas es un problema de las clases medias. Consumidos por éstas en cantidades cada vez mayores, los *media*, en Latinoamérica, salvo casos aislados, no cumplen funciones de expresión o de comunicación, es decir, funciones enriquecedoras, sino que más bien se limitan a devolver, como en un espejo, la imagen de las clases medias, debidamente retocada. El fracaso político de las ideologías del desarrollo prueba su falsedad, del mismo modo que prueba que la imagen que su sistema pretende mostrar a las clases medias tampoco es verdadera. En el “espejo” de los *mass-media*, todos los valores contradictorios de la realidad cotidiana de América Latina están presentes: las formas de vida que le son extranjeras, las ilusiones más extravagantes, y los modelos

¹ Robert Kingley, “La comunicación en masa y el imperialismo cultural”, en *Journal of Inter-American Studies*, vol. VIII, julio de 1966.

más irrazonables. El telespectador, el público de cine, el oyente de radio, el lector de *La Nación*, de *Life*, o de *O Cruzeiro* o de *Primera Plana* recibe, de un modo continuo, moldeada a su imagen, una realidad ya digerida, a través de la cual se le proponen proyectos y modelos para que escoja en su interior como si fuese libre, en una etapa de elaboración del mensaje en la que las decisiones *ya han sido tomadas*. La “identidad” del público de los *media* constituye, paradójicamente, una especie de “alteridad”: únicamente puede reconocerse a sí misma en una imagen que le ha sido suministrada por otros. Un perfeccionamiento concebido a partir de una ideología de desarrollo, un perfeccionamiento que se proponga enriquecer el dominio expresivo de los profesionales de los *mass-media* o una racionalización organizativa, no supone en absoluto un giro positivo sino más bien lo contrario: “Mientras más eficiente y competente se vuelva el periodismo, mayor será su amenaza a la mente del público”.²

Pero los medios de comunicación de masas son como el grado de conciencia que D. H. Lawrence creyó descubrir en Melville: un punto desde el cual ya no se puede retroceder. Edgard Morin ha tratado de probar, con éxito intermitente, que si el cine y los *media* se han convertido en el alimento de la fantasía y no en el de la razón, eso se debe a que ya había en los hombres una necesidad de usarlos con ese fin: “No se puede plantear la alternativa simplista: ¿es la prensa (o el cine, o la radio, etc.) la que hace al público o el público el que hace a la prensa? ¿La cultura de masas se impone al público desde el exterior (y le fabrica seudonecesidades, seudointereses) o refleja las necesidades del público?”³ Morin tiene razón al afirmar que el planteo es simplista, y lo es por dos razones: la primera, porque re-

² William Barret, citado por R. Kingley, *op. cit.*

³ Edgard Morin, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, París, Grasset, 1962.

vela una concepción tosca e incluso peyorativa de lo imaginario, y la segunda, porque predica que el estado actual de los *mass-media* es un producto de lo irracional de los hombres, elaborado para autodevorarse, lo cual parece también una teoría simplificadora, y hasta un poco fascista. Si consideramos la cultura de masas en relación con lo que se llama alta cultura, en este caso específico con la literatura, podremos ver más claramente la complejidad del problema, la relación real que existe entre los *media* y lo imaginario, del que podemos considerar a la literatura como una expresión privilegiada. Pero eso vendrá después. Comprobada la irreversibilidad de los *media*, es necesario ahora echar un vistazo a su situación en América Latina, con relación a la literatura, para ver si todo ha sido desastre y mistificación.

John Dos Passos comienza la trilogía *U.S.A.* estampando una fecha precisa —1900— y usando un procedimiento significativo: la inclusión de una serie de titulares de diarios, entre los cuales aparecía el anuncio de la muerte de Oscar Wilde. Cada fragmento narrativo de la obra aparece encabezado por una selección de titulares que corresponden más o menos a la época en que se desarrolla la acción. El procedimiento revela que para Dos Passos ubicar la ficción en la historia presente, en el “espíritu de la época”, es fundamental, y que el “espíritu de la época” se le manifiesta a través de los diarios. En América Latina, toda la literatura de este siglo se ha escrito en un proceso paralelo al desenvolvimiento de la sociedad de masas, de su cultura y de sus medios de información, y los escritores que comienzan a escribir en los últimos veinte años, lo hacen en el interior de una cultura de masas que en gran parte ya se ha consolidado. Por su origen y su formación, los escritores de América Latina están vinculados a esa cultura, aun cuando mantengan con ella una relación ambivalente, que a veces supone el rechazo violento o la ignorancia casi perfecta. El rechazo no siempre tiene un fundamento ideoló-

gico preciso, y la ambivalencia se hace sobre todo evidente cuando tenemos en cuenta que muchos intelectuales que trabajan en la organización y producción de los *media*, ganándose la vida con ellos, únicamente hacen referencia a las comunicaciones de masas para expresar su desprecio.

La influencia, la “penetración” —la connotación erótica de la palabra me tienta a hacer un *calembour* sobre la fecundidad posible del proceso— es múltiple, y el escritor no siempre es consciente de su diversidad y de su riqueza. Por empezar, hay que preguntarse hasta qué punto la “modernidad” y la “independencia estética” de la nueva literatura latinoamericana no son un resultado directo del desarrollo de las comunicaciones en general y de los *mass-media* en particular. A través de éstos, un escritor actual de Latinoamérica no sólo recibe —si bien fragmentariamente y casi siempre malversada o simplificada— información sobre la evolución de la alta cultura, sobre todo del mundo occidental, casi en el mismo momento en que los acontecimientos se producen, sino que también, a través de esa información, toma conciencia del achicamiento del mundo, repiensa su situación en él a partir de ese nuevo dato, se inserta en el mundo sintiendo que lo extranjero le es cada vez más familiar (“y lo familiar extranjero”, completa Morin) y, blanco privilegiado, por su receptibilidad, de la “penetración” de los *media*, entra en contacto con una serie de diferentes formas de expresión, no todas necesariamente honestas, tales como el cine, la música popular, el *music-hall*, el teleteatro, el periodismo, etc. La discusión misma en torno al posible aporte expresivo del lenguaje de los *media*, aun cuando se termine por considerarlo inexistente, obliga al escritor latinoamericano, en la medida en que cree en el cambio de las formas como la condición fundamental que permite la supervivencia de la literatura, a considerar los elementos comunes de ambos lenguajes, o bien sus aspectos excluyentes.

La discusión a propósito del lenguaje cinematográfico, vieja de varias décadas, es ejemplar en este sentido, y ha dejado más huellas en nuestra literatura de lo que se pueda imaginar.

La obra maestra de Adolfo Bioy Casares,⁴ *La invención de Morel*, espléndida fantasía sobre el eterno retorno, es también una meditación, o el resultado de una meditación, sobre el cine total. No resulta entonces curioso que Bioy escriba, unos años después, en colaboración con Jorge Luis Borges, dos guiones cinematográficos, *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, que, según el prólogo que los presenta en la primera edición, “los productores rechazaron con entusiasmo”. Ese prólogo interesa, no únicamente por sus buenos chistes, sino también porque, al caracterizar al cine como la narración épica por excelencia,⁵ Borges y Bioy expresan un pensamiento preciso sobre el cine, es decir, una teoría cinematográfica. Es necesario recordar, por otra par-

⁴ Creo necesario aclarar que no todos los escritores citados en este trabajo son, a mi juicio, buenos escritores. Diría que muchos de ellos no lo son. Pero ciertas interacciones culturales se ven mejor en obras menores, o en obras que no alcanzan a ser literatura pero que revelan ciertas tendencias de época o de grupos, que en obras maestras. Muchos escritores importantes de América Latina (el gran poeta argentino Juan L. Ortiz, el narrador mexicano Juan Rulfo, por ejemplo) no figuran aquí porque sus obras no aportaban datos que interesaran a este trabajo. Los panoramas literarios tienden a emparejar la literatura en largas listas monótonas en las que Cansinos Assens es el jefe del movimiento ultraísta y Borges su discípulo, en las que Ibsen y Labiche representan el teatro burgués y en las que Pavese y Fray Mocho practican al unísono el regionalismo literario. Cuanto más estrecho sea el campo que se propone la crítica, más valiosos serán sus resultados. Cuanto más esté la crítica inducida por una obsesión personal, menos se parecerá a un panorama. Ciertos críticos e historiadores de la literatura latinoamericana han encontrado la fórmula salvadora: tienen la obsesión de los panoramas.

⁵ Borges ha sido fiel a esta opinión. En el artículo “Sagrada inocencia de un sueño”, que inaugura el Festival de Cine de Mar del Plata y su revista oficial, en 1960, sostiene los mismos argumentos.

te, que Borges fue crítico de cine⁶ en la revista *Sur* y que sus trabajos, lejos de limitarse a denostar o ensalzar “operaciones ajenas a la crítica”, prefieren ocuparse en la discusión de problemas específicos de la expresión cinematográfica: el doblaje, la adaptación al cine de obras literarias, la superioridad del plano general sobre el primer plano, la conveniencia de la épica. Epica, predominio visual, discontinuidad en el espacio y en el tiempo: estos elementos, típicamente cinematográficos, son la clave formal (la épica es una forma, no un tema) de una de las obras narrativas más interesantes de Borges: *Historia universal de la infamia*. Otro dato para aportar sobre estas narraciones es que fueron escritas semanalmente para ser publicadas cada sábado en un diario de Buenos Aires. *Historia universal de la infamia* es el libro de Borges que, por decirlo así, incluye más elementos típicos de la cultura de masas: aventuras, violencia, exotismo y arquetipificación épica. Esto nos lleva a otro problema: la influencia —ya sea como tema, como objeto de discusión o como estímulo para cambios formales— de ciertos aspectos de la comunicación de masas que no son necesariamente “artísticos”.

Es difícil separar la mezcla un poco confusa de expresión y de información que constituye la esencia de los *media*, y eso se ve claro cuando se considera la cuestión del periodismo. Son muy pocos los escritores de América Latina que no han tenido algo que ver, de uno modo u otro, con el periodismo en algún momento de su carrera. Estas relaciones no siempre se han limitado a concebir el periodismo como un trabajo adicional capaz de suministrar la seguridad

⁶ Un artículo del cineasta argentino Raúl Beceyro, que analiza los trabajos de crítica cinematográfica de Jorge Luis Borges, formula la interesante hipótesis de que Borges es el primer “cahierista” de la historia de la crítica de cine. Tanto para Borges como para la redacción de *Cahiers du Cinéma*, la forma del trabajo crítico es siempre más importante que el film que comenta.

económica indispensable para poder dedicarse a la literatura. Uno de los libros más importantes de Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas*, es la colección de una serie de artículos que Arlt publicaba en un diario de Buenos Aires y que lograron una comunicación con el público sin precedentes —y tal vez sin posteridad— en el periodismo argentino. Los textos de Arlt participaban al mismo tiempo del periodismo y de la literatura. Esto influyó sobre el estilo mismo de Arlt: el hecho de estar destinados a un diario cuya audiencia no era la clásica audiencia minoritaria de la alta cultura, indujo a Arlt a tratar sus temas llanamente, sin el lastre de una retórica de la que no siempre estuvo a salvo, incluso en sus mejores momentos.

En el primer libro de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia* (1925-1930), el “Poema do Jornal”, no sólo nos enseña la influencia del periodismo sobre la literatura, sino que también permite comprobar que un poema puede ser al mismo tiempo una síntesis de reflexión sobre el periodismo y sobre la poesía:

*O fato ainda não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.
A mulher ensangüentada grita.
Ladrões arromban o cofre.
A policia dissolve o meeting.
A pena escreve.*

Vem da sala de linotipos a doce música mecânica.

Los tres primeros versos del poema son una descripción perfecta del periodismo. El primero de todos —“O fato ainda não acabou de acontecer”— puede interpretarse como la descripción irónica de una actividad desafortada, una especie de indiferencia a la realidad existencial en pro-

vecho de su narración, un predominio negativo de la información sobre el hecho. Pero “la mano nerviosa” del “reporter” no significa solamente compulsión y velocidad. La sucesión dramática de hechos termina con la comprobación lacónica: “A pena escreve”. Teniendo en cuenta que gran parte de la obra poética de Drummond reflexiona sobre la poesía y sobre su situación en el mundo, no parece excesivo conjeturar que el “Poema do Jornal” es al mismo tiempo una descripción del periodismo y de la actividad poética, es decir, una reflexión sobre el acto de escribir y su relación con lo real.

Otro poema de Drummond, incluido en el mismo libro, concibe un viaje en momentos discontinuos, utilizando un procedimiento que tiene relación con el de las “historias infames” de Borges. El poema se llama “Linterna mágica”. No debemos olvidar que la linterna mágica es el arquetipo mítico del cine, que lo antecedió, y que después de pasar por un breve período en el que no fue más que objeto de asombro y discusión de científicos y de técnicos, el cine regresó a la etapa de la linterna mágica y se consolidó como un artefacto de entretenimiento. Con esa metonimia, Drummond muestra que la literatura puede muy bien concebir al cine no sólo empíricamente, es decir, a través de la experiencia personal —como espectadores o como guionistas— de los escritores que hablan de él, sino también como un hecho más profundo, como un arquetipo expresivo capaz de encarar y de vertebrar a su modo la realidad, es decir, como un lenguaje.

Un fantasma que recorrió Europa y también Latinoamérica, el futurismo, flota todavía en el aire, menos enfático, en la prédica de la “modernidad”. Hace poco escuché una conferencia en la que Alejo Carpentier preconizaba la inclusión de la aviación en la novela moderna, siguiendo la tradición de Zola, que introdujo la locomotora. Dejando de lado el asombro que puede despertar esta opinión de Carpentier, cuyos libros están prácticamente contruidos sobre

la obsesión del pasado, resulta interesante comprobar que está relacionada con el problema de los *mass-media* en la medida en que éstos, por su modernidad, se proponen como tema a la literatura latinoamericana. La adopción voluntaria de lo moderno implica una distancia respecto de la modernidad. Cuando nos proponemos adoptar una cosa, es que la sentimos ajena. Una novela plagada de televisores, automóviles, cinematógrafos y aviones a reacción no es necesariamente más moderna que *Zama*, de Antonio Di Benedetto, que transcurre en la última década del siglo XVIII pero que fue escrita alrededor de 1950. Es más bien el proceso de internalización de la modernidad lo que produce la interacción de lenguajes entre los *mass-media* y la literatura. *La traición de Rita Hayworth*, del argentino Manuel Puig, es una novela que, no obstante proponerse como tema la fascinación del cine en las clases medias, aparece anacrónica porque el tema de la modernidad está tratado desde fuera, con una sensibilidad costumbrista. La afirmación de Borges de que no se puede no ser moderno es un sofisma inteligente, pero deja de lado el detalle fundamental de que para un escritor hay un modo preciso de ser moderno, que consiste en saber qué es lo que ha hecho la literatura hasta el momento en que él comienza a escribir y tratar de enriquecer formalmente esos resultados. Muchos escritores modernos de Latinoamérica —y del mundo entero— cantan artefactos eléctricos con la misma destreza poética del industrial que los fabrica y en el mismo lenguaje del aviso publicitario que trata de venderlos. Formas y lenguajes inadecuados, tradicionales, que no corresponden a la realidad que encaran, no pueden captar la complejidad del mundo moderno y expresarla con sólo tratar desde afuera temas que, por decirlo así, pertenecen al folklore de la “modernidad”. A veces sucede lo inverso. Artistas que vienen de la alta cultura —o que creen pertenecer a ella— aplican a las creaciones de la cultura popular ciertas conquistas formales de la alta cultura. El resultado

es a veces lamentable. Es el caso de poetas vinculados a la vanguardia que han querido aplicar el mismo arsenal formal de la poesía de vanguardia a las letras de tango. Pero las metáforas trabajosas, el lloriqueo sempiterno, el anacronismo y el hermetismo deliberado no implican un progreso respecto de la intensidad perfecta de Contursi o de Discépolo.

Opuesta es la actitud del chileno Nicanor Parra o del argentino Juan Gelman: en sus obras se ve la voluntad de incorporar, con bastante frecuencia, elementos del folklore y de la música popular. Los títulos de sus poemas o de sus colecciones de poemas son bastantes significativos: *La cueca larga*, de Parra, *Gotán (vesre de tango)* y *Tanguitos*, de Gelman. Hay que distinguir entre la actitud de estos poetas y la de los estudiosos de la música popular o del folklore, destinada a investigar o a preservar formas expresivas a punto de desaparecer, así como también de la de ciertos poetas que practican una especie de mimetismo colorista, al estilo gauchesco, como es el caso de los uruguayos Fernán Silva Valdés y Yamandú Rodríguez. Lejos de trabajar con formas ya permitidas para perpetuarlas o imitarlas, la tentativa de Parra y de Gelman parece más bien querer retomar el gesto de la poesía popular viviente para transformar el lenguaje de su propia poesía y hacerlo, por así decir, más realista. Son ciertos *media* (discos, radio, televisión, etc.) los que mantienen viva esa poesía, la insertan en la vida diaria y le dan ese aire de cotidianeidad que la poesía de Gelman y de Parra intenta rescatar para sí misma. Así como los *mass-media* aproximan lo exótico y lo vuelven familiar, también incorporan a la vida cotidiana ciertas formas lingüísticas, como el lunfardo, que pasan en seguida al lenguaje común y se transforman en material para la poesía. Lo que permite que lo que escribe Gelman sea por momentos poesía (y de ningún modo “por momentos” es un giro peyorativo) y lo que hace Rodríguez nunca, es esa familiaridad de su lenguaje que los medios de comunicación de masas han impuesto

a los grupos sociales. La intención de Gelman o de Parra no es rescatar la poesía popular en su léxico, sino en su cotidianeidad.

Introducir en la literatura elementos provenientes del *music-hall*, de la pantomima, del humor popular que tiras cómicas, radio, cine, televisión, etc., difunden, es un procedimiento bastante frecuente en nuestro siglo. James Joyce, *the compositor of the farce of dustiny*, lo incluye en *Finnegans Wake*, título que, dicho sea de paso, es también el de una vieja balada irlandesa. El cubano Guillermo Cabrera Infante trabaja con estos materiales en su novela *Tres tristes tigres*. Hace unos años, el poeta argentino Raúl González Tuñón adoptaba en su poesía el lenguaje de los feriantes y del teatro de variedades. Una de esas poesías, famosa, tiene la entonación de los pregones de feria:

*Y no se inmute amigo, la vida es dura.
Con la filosofía poco se goza.
Si quiere ver la vida color de rosa
eche veinte centavos por la ranura.*

Toda una mitología —y el lenguaje que le es propio— difundida por los medios de comunicación de masas atraviesa la poesía de González Tuñón. Un rastreo sistemático de la poesía latinoamericana de los últimos treinta años mostrará, de un modo multiplicado, la presencia de esa mitología y de ese lenguaje. Un poema del cubano Roberto Fernández Retamar narra una experiencia en la que un disco de jazz actúa como estímulo desencadenante: el poema es la descripción detallada de ese estímulo y de las evocaciones que despierta. El argentino Saúl Yurkievich, en su libro *Ciruela la loculira*, formula así su estética: “Polimorfo y politonal, asocia libremente el aviso clasificado, la receta culinaria, el conjuro mágico, los lugares comunes, las fórmulas publicitarias, las charadas, las adivinanzas, la jerga burocrática...”. Este catálogo, aun cuando promueva dudas estéti-

cas justificadas, enseña sin embargo hasta qué punto los *mass-media*, aun en sus expresiones más primarias, pueden suministrar material a los escritores de América Latina. Un mito definitivamente incorporado a la literatura argentina, que en la actualidad está más vivo que nunca, el mito de Carlos Gardel y el de la época de oro del tango, ¿existiría sin la intervención de los *media*? En este punto, el escritor argentino es como el personaje de *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato, que reinicia cada noche el rito del gardelismo ante un fonógrafo, que, como la linterna mágica de Drummond, es el arquetipo de todos los aparatos capaces de grabar y de reproducir el sonido. En ese rito la ceremonia celebra al mismo tiempo el mensaje y el medio, ya que la restitución del mensaje por el medio transforma el momento de la audición en un éxtasis semejante a los éxtasis que desencadena un milagro.

Otro milagro, el de su supervivencia económica, lo han obtenido nuestros escritores interviniendo esporádicamente en la industria del cine, manteniendo con ella relaciones no siempre castas. Augusto Roa Bastos, David Viñas, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Vicente Leñero, entre otros, han intervenido en el proceso de elaboración de obras cinematográficas, ya sea como autores de guiones, como adaptadores de novelas propias o ajenas, como autores de narraciones que han servido de base para la realización de películas. Esta relación entre los escritores y el cine plantea no solamente problemas sociológicos o culturales, sino también ciertas cuestiones que tienen que ver con el lenguaje y las formas narrativas.

Un cuento de Cortázar, "Las babas del diablo", base de un film célebre de Antonioni, intenta recuperar la realidad registrada por una cámara fotográfica; su forma reviste la de una serie de imágenes inmóviles, yuxtapuestas, de cuyo sentido, por medio de la ampliación, se intenta el descubrimiento gradual; su *tempo* no es el de la revelación, como en los poemas de William Blake, sino el del revelado. Viñas, a

quien una etapa del cine argentino debe mucho, escribió primero (o simultáneamente) el guión original del film *Dar la cara* y después la novela del mismo nombre. Se diría que la linealidad de su estructura y de su lenguaje son el resultado de esa inspiración tardía. En la novela *Estudio Q*, el mexicano Vicente Leñero sintetiza y confunde varios planos de realidad a través de un programa de televisión; por momentos, la novela toma la forma de un guión.

Sin entrar a considerar los resultados obtenidos, es evidente que el contacto de los novelistas con el cine y la televisión y los aparatos de que éstos se valen para aprehender la realidad, ha originado en ellos la reflexión en el plano del lenguaje y los ha inducido a aplicar el resultado de sus reflexiones. La comprensión de que las leyes de la narración y las de la oratoria se oponen no la han aprendido únicamente nuestros novelistas del ejemplo de la buena prosa norteamericana, que en América Latina ha tenido una influencia capital, sino también del contacto frecuente con el cine y la televisión; con esta última en menor escala y casi siempre teniendo en cuenta que, en el mejor de los casos, su tendencia es la de simplificar los procedimientos del cine. El predominio de lo visual y de la acción, antes que de la reflexión y el análisis, caracterizan a la mayor parte de la nueva narrativa latinoamericana, y eso se debe, fundamentalmente, a que muchos autores se han formado, por decirlo así, inmersos en la estética del cine, sobre la que han reflexionado al mismo tiempo como público y como creadores. A esto debe agregarse también que la influencia principal que la novela latinoamericana ha sufrido (me refiero a la influencia puramente literaria), la de la narrativa norteamericana, es, indirectamente, una influencia del cine, porque los principales creadores de la literatura norteamericana de ficción, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Caldwell, Steinbeck, Chandler y Hammett, realizaron su obra en los años en que la teoría del lenguaje cinematográfico se consolidó y aplicaron en sus libros, deliberadamente, procedimientos de na-

rración objetiva deducidos de la narración cinematográfica. Si nos detenemos un momento a pensar la razón por la cual la literatura norteamericana ha influido tan profundamente en la literatura de Latinoamérica (y dejo el problema del imperialismo cultural a los especialistas) no sería difícil encontrar la respuesta. Siendo la literatura norteamericana, por sus temas, por el lugar y la época en que se escribió, la literatura por excelencia de una sociedad de masas, los escritores de Latinoamérica han entrevisto en ella un punto de partida apropiado para describir la sociedad latinoamericana como una sociedad de masas en estado naciente, real o ilusoria.

Cuando nos preguntamos acerca del proceso inverso, el de la influencia de la literatura sobre los *mass-media*, la respuesta inmediata es que la literatura está en la raíz misma de los *media*, que juega respecto de ellos como una especie de modelo y hasta de superyó, en la medida en que la literatura integra en forma preponderante lo que se conoce con el nombre de alta cultura. Cuando el cine, la radio o la televisión pasan su época de consolidación técnica, ese estadio en el que el espectáculo eran los aparatos y no lo que trasmitían, comienzan a mirar hacia la alta cultura para difundirla, imitarla o adaptarla. En la historia del cine argentino, por ejemplo, casi no hay obra digna de mención que no esté basada en alguna novela o en algún cuento de renombre ya afirmado. *Prisioneros de la tierra*, *La guerra gaucha*, *Días de odio*, *Alias Gardelito* (un trabajo notable y ejemplar de adaptación de Augusto Roa Bastos), etc. No hace mucho, críticos italianos trataron de mostrar cómo el neorealismo y su fase posterior, el realismo crítico, introducían en el cine los procedimientos narrativos de la novela burguesa europea del siglo XIX.

Los *media*, cuando se conciben a sí mismos como “culturales”, se conciben generalmente al servicio de la alta cultura, ocupándose de su difusión, de su adaptación, de su publicidad, etc. El disco trata ahora de democratizar, mediante

millares de placas, la voz entrecortada de Borges o la afalsada y melancólica de Neruda, la de ciertos novelistas que leen fragmentos de sus novelas o explican al público cómo y por qué las escribieron. En el gran universo de los *media*, la literatura desempeña el papel de una *subespecie*; no solamente parece estar en su principio y en su fin, sino que también se cuele por cada una de sus grietas, se manifiesta en cada una de las tentativas que hacen los *media* para insertarse en la cultura. La literatura, pues, parece irradiar sobre los *mass-media* una claridad que es al mismo tiempo iluminación y coartada, si tenemos en cuenta que una de las interrogaciones que despertó la aparición de los *media* fue el destino de la literatura, que, en la euforia de los *media*, se formuló una y otra vez la hipótesis —absurda— de que los *media* llegaban por fin para terminar con la literatura. Esa hipótesis falsa de incompatibilidad, que muestra bien, por otra parte, el malestar que el ejercicio de la literatura despierta en la sociedad moderna, sirve también para mostrar la dependencia de los *media* de la literatura en particular y de la alta cultura en general.

Glauber Rocha, el admirable cineasta brasileño, haciendo una revisión crítica del cine de su país, reflexiona: “Si el cine comercial es la tradición, el cine de autor es la revolución. La política de un autor moderno es una política revolucionaria: en los tiempos actuales, ni siquiera es necesario adjetivar un *autor* como *revolucionario*, porque la condición de autor es un sustantivo que lo asume todo. Decir que un autor es reaccionario, en el cine, es lo mismo que caracterizarlo como director de cine comercial; es situarlo como artesano y no como autor”.⁷ Encuentro apropiada esta reflexión. Por lo menos en lo referente al cine, no existe ninguna posibilidad de considerarlo un lenguaje autóno-

⁷ Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, La Habana, ICAIC, 1965.

mo, un medio de explorar la realidad y nombrarla, si quienes lo utilizan no parten de la premisa esencial de asumir la responsabilidad total de la creación. Esta autonomía de la que Rocha ha dado ejemplos deslumbrantes en algunos de sus films está concebida, instintivamente, como una autonomía *respecto de la literatura*. No creo que la independencia artística del cine pueda ser puesta en peligro por el teatro o la pintura, y menos a esta altura de los acontecimientos. Independencia quiere decir: independencia respecto de la literatura, y no solamente en el plano más general de una autonomía de lenguajes sino también en el más cotidiano de la colaboración práctica que en forma casi unánime los cineastas demandan a la literatura. Hay, por parte de la mayoría de los hombres de cine, una concepción del escritor como fuente perpetua de ideología y de imaginación, según la misma mitología ingenua —admirablemente desenmascarada por Roland Barthes— con que la pequeña burguesía concebía el cerebro de Einstein como un aparato de producción continua de pensamiento. Ni el mismo Rocha escapa a esta dependencia: cuando tiene que exaltar las obras válidas de la historia del cine brasileño, lo hace comparándolas con obras de la literatura: “La explosión de Humberto Mauro, en 1933, recordando que estos años son los mismos de la novela del Nordeste, es tan importante que, si buscamos un rasgo de identidad intelectual en la formación de un carácter confusamente impregnado de realismo y de romanticismo, veremos que Humberto Mauro está muy próximo a José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Cavalcanti, a la primera fase de Jorge de Lima...”⁸ Casi continuamente, Rocha caracteriza a los cineastas brasileños por su formación literaria o en su relación con la literatura. Nelson Pereyra Dos Santos: “Sentíase por primera vez en el cine brasileño (y en nuestra literatura só-

⁸ *Ibid.*, p. 20.

lo comparable a Graciliano Ramos —escritor que lo influyó en la medida en que Verga influyó a los neorrealistas italianos—) el desprecio por la teoría”.⁹ Walter Khury: “Nacido en São Paulo y licenciado en filosofía, Khury es de los pocos cineastas brasileños que llegaron al cine después de superar una tendencia literaria. Confiesa su formación entre escritores ingleses y poetas alemanes —Lawrence y Rilke, particularmente...”.¹⁰ Sobre *Os cafajestes*, film de Ruy Guerra: “...producto cultural típico de Río de Janeiro, algo igual a la poesía de Vinicius de Moraes o a la factura de la revista *Senhor*. Un cine en Bossa Nova”.¹¹ Esta caracterización del cine y de los cineastas con relación a la literatura y a la alta cultura es, desde luego, buscar la referencia de la alta cultura para afirmar, mediante la comparación igualitaria, la autonomía del cine, pero también supone una dependencia inconsciente de modelos artísticos ajenos a la cinematografía.

“Un cine en Bossa Nova.” Esta declaración señala la coherencia de un movimiento que los comienzos de la década del sesenta conocieron en el Brasil y en el mundo con el nombre de Bossa Nova y en el que parecieron fundirse por un momento los objetivos de la cultura de masas y de la alta cultura. Vinicius de Moraes, uno de los poetas más conocidos del Brasil, estuvo vinculado al movimiento en el que cantores, poetas, músicos, cineastas, trabajaron contemporáneamente, y a veces en colaboración, realizando cosas en campos diferentes —música, poesía, cine, televisión— que parecían tener un aire de familia. Más conocido en sus expresiones de música popular, el movimiento de Bossa Nova se propagó sin embargo a otras manifestaciones artísticas, a través de una insistencia temática en la sentimentalidad, en

⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

la “modernidad” (entre cuyos aspectos el de la protesta social —*Berimbau*— o puramente ética —*Benção*— aparecen de tanto en tanto) y del enriquecimiento de la expresión nacional mediante el injerto de procedimientos extranjeros (la transformación del folklore del Brasil con procedimientos semejantes a los utilizados para pasar del folklore del sur de los Estados Unidos al jazz de la época moderna). Es de suponer que la influencia de la poesía y de los poetas ha sido decisiva, porque la letra de las canciones populares mejoró sensiblemente durante este período.

La influencia de la poesía llamada culta sobre la poesía llamada popular —términos de una antinomia oscura y bastante arbitraria que manejo por comodidad pero sin mucha convicción— es, en América Latina, notoria y continua. No se ha investigado todavía en qué medida la influencia de Pablo Neruda ha sido decisiva para la obra de los poetas folklóricos —o más bien folkloristas— del Norte argentino, que por su parte han contribuido al renacimiento de la canción folklórica. Con frecuencia vemos en la televisión hombres vestidos de gaucho que acompañándose de una guitarra gargarizan imágenes poéticas que André Breton hubiese blandido gustoso para irritar a la Academia Francesa. Creo que más que al inconsciente colectivo debemos eso a la influencia de Neruda. Vallejo y Neruda, entre otros, cuyas obras poéticas han alcanzado gran difusión, han logrado cambiar el lenguaje mismo de la poesía en América, incluso de la poesía popular cantada y de otras manifestaciones de la palabra escrita estrechamente vinculadas a la cultura de masas.

Muchas experiencias literarias aisladas, que en su momento fueron de vanguardia, en la actualidad pertenecen a la escritura corriente. En la actualidad, por ejemplo, hay en la Argentina dos periodismos diferentes: el tradicional, que se maneja con la vieja retórica liberal de la objetividad, y el de revistas modernas, como *Primera Plana*, *Confirmado*, *Análisis*, que han internalizado hasta tal punto el estilo de la

prosa borgiana, que al oído del lector suena absolutamente natural: la sintaxis, la adjetivación y el tono de Borges son utilizados en esas revistas para explicar cambios ministeriales, descubrir el encanto de la última *starlette* de moda o chismografiar sobre la vida privada del propio Borges. En el número 290 de la tercera semana de julio de 1968, *Primera Plana* incluye una larga nota del cubano Guillermo Cabrera Infante titulada “El hundimiento del Swinging London”. Esa nota, que se ha propuesto ser nostálgica y humorística y que fracasa en los dos intentos (los únicos buenos chistes que incluye no pertenecen a Cabrera Infante), presenta, sin embargo, un aspecto de interés primordial para este trabajo: la voluntad de aplicar al periodismo algunos procedimientos propios de la literatura de vanguardia tales como puntuación antitradicional, juegos y combinaciones de palabras, alteración tipográfica y semántica, todas técnicas empleadas por Cabrera Infante en su novela. El tedio gana rápidamente al lector, porque la voluntad de vanguardismo no puede imponer formas nuevas a materias que no lo exigen, y como se verá más adelante, esto no es una simplificación mecanicista de los problemas de forma y contenido.

Basta observar de cerca la obra de cualquier gran escritor de vanguardia para comprender que procede de un modo diferente. James Joyce no hacía literatura de vanguardia para probar lo moderno que se consideraba a sí mismo: se transgreden las leyes tradicionales de la escritura para que las nuevas leyes internas de la obra naciente se adecuen a una forma que el escritor ya ha entrevisto en el mundo. Cuando no era necesario, Joyce no era vanguardista, como lo prueba *Chamber Music*.

El esfuerzo de Cabrera Infante por mostrarse como un vanguardista continuo, incluso en el momento de contar a la clase media argentina la chismografía de Carnaby Street, nos remite otra vez a la mitología del cerebro de Einstein y a un punto capital de este trabajo: no obstante la interacción continua de la literatura y los *mass-media*, que produce un

enriquecimiento mutuo en un plano superficial, los *media* cumplen también una función ideológica respecto de la literatura, la función precisa de apropiarse de ella, institucionalizarla y retardar su evolución. Representan una fuerza de *detención*.

Esta hipótesis puede resultar contradictoria, teniendo en cuenta la serie de ejemplos citados, que muestra una relación viviente y dialéctica entre los *mass-media* y la literatura. Pero es una hipótesis contradictoria únicamente en apariencia. Hay un plano más profundo, que tiene que ver con la función de la literatura, su lugar en la sociedad de los hombres, su forma de operar y de ser creada, en el que la literatura y los *media* se separan radicalmente y sus relaciones son como las de Aquiles y la tortuga. En tanto que los *mass-media* son una actividad que tiene por fin transmitir la experiencia que *ya pasó*, la literatura representa, al contrario, una valoración perpetua del presente, una búsqueda continua de un *presente nuevo* en el que la experiencia renazca, para que en su interior la literatura tenga lugar (incluso en la connotación espacial de la palabra). De ahí que el ejemplo privilegiado de la literatura sea la poesía, y en especial la poesía lírica, y que entre la poesía lírica y los *mass-media* las relaciones sean casi inexistentes, salvo en el plano exterior de la difusión. De esto se puede desprender una idea de irreductibilidad de la poesía, y por extensión de la literatura toda. Aquella parte de la literatura que los *mass-media* institucionalizan es siempre su parte accidental y exterior, el precio de exterioridad que paga la poesía por internarse en el corazón de la experiencia y conquistar en él un lugar en el que se orienta por medio de la palabra. Lo que invalida la tentativa de Cabrera Infante es que no se rompen voluntariamente las compuertas del lenguaje para contar lo que ya pasó, sino que es la fuerza centrífuga de lo que está pasando —la experiencia poética— lo que rompe la camisa de fuerza del lenguaje tradicional y reagrupa otra vez los fragmentos a su manera. Nunca es la literatura la que va ha-

cia los *media* —estoy hablando en el plano del lenguaje— sino al revés; y si va hacia ellos, los considera en tanto que parte del mundo dado, nunca como un lenguaje más vertebrado, prestigioso, y por lo tanto enriquecedor. De las relaciones de la literatura con el cine es necesario destacar un hecho innegable: hay un cine dividido, así como hay una literatura dividida, un cine que es un producto típico de la cultura de masas y otro que intenta ponerse aparte —y rara vez lo consigue— de sus condicionamientos enajenantes. Ese cine es ya un lenguaje coherente y la literatura puede a veces enriquecerse con él. Pero los otros productos de la cultura de masas se apropian de la literatura y la detienen, la retardan. Cuando los medios de comunicación de masas ponen de moda cierta literatura, en vez de favorecer el desarrollo de nuevas formas, lo retardan. La moda, detrás de una apariencia de fluidez y de cambio perpetuo es, al contrario, una forma de detención. Establecida la individualidad del objeto, se produce un paréntesis de inmovilidad en el que el objeto comienza a repetirse, a someterse a una falsa metamorfosis, permaneciendo en el fondo idéntico a sí mismo, en una suerte de interioridad estanca, como un insecto que sacude sus alas brillantes clavado con un alfiler sobre una hoja blanca, que se mueve y se sacude sin progresar, con los mismos movimientos y sacudimientos del vuelo. La moda, que se presenta bajo la máscara de la singularidad, dominio típico de la poesía, es sin embargo la enemiga de la singularidad, o más bien la remeda grotescamente, asegurándose primero un consenso y sometiéndose a él a través de una operación que simula independencia en el plano puramente gestual pero que en el fondo se encadena a una dependencia profunda. Borges ha conquistado un lenguaje que era propio de los argentinos, una entonación y un léxico que él ha sabido revelar de un modo incomparable. El periodismo, al adoptarlo, si bien contribuye a su difusión, institucionaliza sus aspectos más exteriores, el lastre que únicamente guardaba significación en el contexto de la experiencia poé-

tica que lo empleó y lo situó. El mecanismo de apropiación es de la misma naturaleza que la retórica, que es también un procedimiento de apropiación. Si tenemos en cuenta que un lenguaje define no solamente a un escritor sino también al contexto histórico que dio origen a su obra, podremos ver más claramente que la apropiación del lenguaje de la literatura por los *mass-media* es también, y tal vez sobre todo, un intento de borrar ese contexto histórico y la noción de contradicción que implica. Por otra parte, si la ideología del placer es el fundamento de la cultura de masas, como lo ha demostrado Edgard Morin, la literatura resulta irreconciliable con ella, en tanto que uno de los rasgos esenciales de la literatura es el de ser una actividad trágica. Este carácter trágico de la literatura, negado por Robbe-Grillet, reside, no en sus temas sino en la naturaleza de su actividad, que obliga al escritor a abordar lo singular con un lenguaje genérico, un lenguaje que trae consigo algo ya dicho que no es la experiencia poética y de lo cual el escritor trata vanamente de desembarazarse. La literatura es también trágica porque recomienza continuamente, entera, poniendo en suspenso todos los datos del mundo, sin saber si los recuperará a través de la praxis poética, y en esto se opone fundamentalmente al espíritu de los *mass-media* que parte del falso contexto de un mundo preestablecido y no cuestionado.

Hay otra cosa. El orden imaginario de los *media* es el del *fantaseo*, no el de la imaginación creadora. No estamos, con ellos, ni en el reino del mundo “tal como es” ni en el del “tal como debería ser”. El fantaseo se caracteriza por su gratuitidad, por su mitología ingenua, por el límite preciso que impone: el de lo genérico. Casi me atrevería a afirmar que el fantaseo es un síntoma típico de lo genérico, una consecuencia de la abstracción; consiste en un escamoteo sistemático de la experiencia. El mundo que nos propone la televisión, por ejemplo, es un mundo sin fisuras que trabaja nuestras carencias de modo tal que no las vivamos como carencias. Es un sistema de enajenación. El universo de los *media* es un

universo que corta al ras nuestra imaginación separándola de las raíces que la alimentan y la ordenan, y que nos inserta en una dimensión que por los estímulos con que nos mantiene en estado de somnolencia, entregados al placer destructivo de estar fuera de nosotros, trata de eliminar las fisuras, el detalle, lo concreto capaz de reenviarnos a nosotros mismos y ayudarnos a redescubrir las raíces aferradas a lo real. Es lo singular lo que desencadena este proceso; lo genérico nos mantiene en el limbo sin grietas de los lugares comunes: en Escocia, James Bond tomará whisky, vino en Francia, vodka en la Unión Soviética.

Cuando miro un programa de televisión me sorprende de golpe preguntándome cuál será el pensamiento preciso del actor en el momento en que levanta una copa, qué habrá hecho durante todo ese día antes de llegar al estudio, cómo será su vida sexual, qué “martilleantes recuerdos” lo asolarán en los días monótonos que lo llevan como jugando a la muerte. Esa inclusión súbita de lo concreto en un universo encerrado en la complacencia de lo genérico, esa irrupción de la imaginación en el interior del fantaseo, es el fundamento y el fin de la literatura. Por esta razón, la cultura de masas, industria y estímulo del fantaseo, es el enemigo mortal de la literatura. Si tenemos en cuenta el poder de los *media*, su alcance, y el uso que hacen de ellos los grupos de poder, comprenderemos mejor hasta qué punto la idea de una literatura que los *media* pueden hacer desaparecer *suplantándola* como lenguaje no es más que una ideología encubridora. El objetivo no es borrar la literatura, sino lo concreto. El mundo homogéneo, según la definición de Morin, de la cultura de masas, ramificándose cada vez más sobre la realidad hasta el punto de constituir una especie de suprarrealidad, pretende borrar las contradicciones que rigen la sociedad humana. El concepto de lucha de clases no es la contradicción menor que se intenta borrar. Ese concepto se parece a las conquistas de la poesía porque se ha deducido del trabajo sobre lo concreto de la historia; es la inser-

ción de lo concreto en el interior de una historia concebida en nombre de una vaga universalidad. Los *mass-media* nos presentan una sociedad congelada en esa falsa universalidad. No en vano en América Latina el prestigio de los medios de comunicación de masas responde a una ideología de desarrollo dentro de los canales de las estructuras tradicionales. Al tomar el mundo dado como una fatalidad, de una vez para siempre, los *media*, aun en manos de gente bienintencionada, no pueden más que hacerlo *progresar*, es decir, agregarle cuantitativamente bienestar mediante dosis trabajosamente obtenidas, arañadas a los grupos de poder, como los pequeños burgueses arañaban el cubo de oro enorme sobre el que Erdosain, su propietario fantástico, vigilaba malévolamente, sentado sobre él, afirmando su propiedad con una ametralladora. Poniendo en suspenso la totalidad del mundo, siquiera imaginariamente, la literatura no se propone hacerlo progresar sino *cambiarlo*.

(1969)

KURANÉS: LOS LÍMITES DE LO FANTÁSTICO

La ortodoxia trabaja contra la literatura. Por exceso de rigor, un escritor puede encontrar de la noche a la mañana que ha cambiado de especialidad: la novelística urbana corre el peligro de convertirse en cartografía; la *ecole du regard* acabará proponiendo sustituir la pluma por el metro de carpintero. Los novelistas del “Nouveau Nouveau Roman” vigilan con ansiedad los últimos tratados de lingüística general cosa de no escribir una sola línea que disienta con ellos. Súbitamente, nos encontramos con que la escritura automática se ha convertido en oligofrenia. No habíamos acabado de sorprendernos con los experimentos de Mallarmé y de E. E. Cummings, que ya tenemos su caricatura pretenciosa en el movimiento letrista: si esta tendencia se impone los honores terminará por impartirlos el Sindicato de Artes Gráficas y no la Academia Francesa.

En relación con la praxis poética, la ortodoxia estética es una abstracción. Es una obstinación que divide. Eliot ha dicho que cada poeta debe saber el grado de información crítica que se siente capaz de tolerar sin perjudicar su poesía. Para gran parte de mis contemporáneos, la literatura es una experiencia mediatizada por la crítica. La relación que existe entre la crítica y la poesía es aproximadamente la que existe entre el espacio y la geometría. La ortodoxia estética, que es producto de una intoxicación crítica, implica, por otra parte, un voluntarismo: las vanguardias se manejan con manifiestos, con programas. Desgraciadamente, el tiempo parece ensañarse muy especialmente con los manifiestos y con los programas.

Serías investigaciones han promovido en escritores notorios la reflexión de que el tiempo ha pasado de moda. No sería raro que la próxima generación descubra en nuestra obsesión por el espacio una especie de malthusianismo literario. Con el tema del espacio está pasando en la actualidad lo que hace unas décadas con el monólogo interior: basta que cualquier imbécil se pusiese a borrar un montón de páginas cuidándose de no poner signos de puntuación para que ya se creyese un autor moderno. Lo irritante de las modas literarias es que, por una parte, perjudican a los escritores que han descubierto o empleado razonablemente el procedimiento de que la moda se apropia y, por la otra, retardan o entorpecen nuevos descubrimientos.

Borges y Bioy Casares proponen en broma una topografía del infierno dantesco (*Crónicas de Bustos Domecq*). No estaría mal aplicar la metodología topográfica a la obra de H. P. Lovecraft para mostrar cómo es el espacio lo que pone límites a lo fantástico, otra ortodoxia irrazonable de nuestro tiempo. La obra de Lovecraft (“Ese gran genio venido de otra parte”, según la *reclame* proselitista de Jacques Bergier) muestra claramente que las puertas del mundo de los sueños están en la tierra.

No lo conozco entero; en lo que he leído (*El que acecha en el umbral*, *El color que cayó del cielo*, *El horror de Dunwich*, *Demonios y maravillas*) hay un tema dominante: la lucha de los Grandes Antiguos, presencias que asumen las formas más diversas para regresar al mundo de nuestras dimensiones ya que antiguos cataclismos misteriosos los han desterrado de él. Generalmente, son potencias malignas o, más bien ciegamente irracionales. Para volver, se valen de los recursos más diversos: intimidación, soborno, iniciación, comercio sexual.

Randolph Carter, protagonista de “En busca de Kadath”, munido de una llave de plata, atraviesa las puertas del mundo de los sueños, en busca de una ciudad mítica. El universo fantástico de Lovecraft se despliega más allá de

esas puertas. Se extiende al infinito. Esa infinitud no es descripta sino sugerida, porque, desde luego, el infinito no puede ser más que sugerido. La infinitud carece de estructura, por lo tanto no es pasible de descripción. La sugerencia la aportan, por contraste, los lugares de acceso, las puertas. Parecería que detrás de ellas el infinito está agolpado. Hay prohibición de abrir las puertas porque, súbitamente, las potencias penetran en nuestro mundo. Yo diría más bien que se derraman en él.

Hay, entonces, lugares de acceso: extraños menhires de apariencia druídica, rodeados de círculos pétreos; lápidas; cavernas; vitrales que, mirados desde ciertos ángulos, muestran el caos destellante de un universo pluridimensional —pluridimensional quiere en el fondo decir “infinito” ya que agregar una dimensión supone una multiplicación y no una simple suma— que coexiste con nuestro pobre universo. Franqueada la puerta, el límite, cuando se ha encontrado el lugar y se lo ha forzado (los personajes de Lovecraft deben forzar las entradas valiéndose de palancas, picos, etc.), lo que está del otro lado ya no es este mundo. Es el mundo de la infinita imaginación de Lovecraft y de la literatura fantástica.

Sin embargo, ese mundo no está en oposición con el nuestro: lo complementa. “En busca de Kadath” nos muestra, de tanto en tanto, que el mundo, nuestro mundo, que Carter abandona para internarse en el mundo de los sueños es, no obstante su chatura, su pobreza, la encrucijada en la que todos los mundos, todas las dimensiones, se reúnen. Y así como desde el mundo real hay accesos al infinito, también desde el mundo de los sueños, tanteando, investigando, realizando trayectos intrincados, puede tenerse “acceso” al mundo real. Arkham, la comarca maldita frecuentada por los Grandes Antiguos, hostigada por criaturas inconcebibles, se transforma de pronto en un reparo, en el único mundo seguro; lo fantástico es extranjero, incentiva la nostalgia del mundo real. Y cuando Carter llega al límite de su

búsqueda descubre que Kadath es su infancia, en Arkham, que las fuentes del mito, como pensaba Pavese, debemos buscarlas en nosotros mismos.

El mundo real tiene también su fuerza, su poder. A menudo se oye hablar del sueño “que embriaga”, del sueño que permite “olvidar”. En la obra de Lovecraft aparece lo real como una fuerza —no en el sentido romántico que concibe la realidad como algo que empobrece los sueños. Cuando Richard Pickman, el pintor de Boston que se ha convertido en vampiro y vive definitivamente en el mundo de los sueños, aconseja a Carter salir del abismo dando un rodeo por el mundo de la “vigilia”, Carter rechaza la idea por temor de que el mundo de la vigilia borre los progresos que ha hecho en su larga búsqueda de Kadath. En “A través de las puertas de la llave de plata” Carter, que se ha instalado en un mundo infinitamente lejano en el espacio y en el tiempo, mundo al cual el acceso es un *privilegio*, siente, no obstante haber sufrido profundas transformaciones psicológicas e incluso físicas, que el viejo Carter, el habitante de Arkham, cuyas colinas están llenas de una extraña magia, renace lentamente en él y con una fuerza cada vez más intensa hasta el punto de inducirlo a volver: “Tocó tierra al alba en la pequeña pradera cerca de la vieja residencia de los Carter y agradeció al cielo por el silencio y la soledad que reinaban. Era otoño, como cuando había partido, y el olor de las colinas era un bálsamo para su alma”. Teniendo en cuenta el papel fundamental que juega el olor en los relatos de Lovecraft, olor nauseabundo que siempre es la primera señal de las presencias, “el olor de las colinas” se volverá todavía más significativo; no tanto, desde luego, como el hecho de que regrese en otoño, “como cuando había partido”, lo que da la idea de una identidad, una constancia del mundo real, una fuerza, una inmutabilidad que resiste a todos los choques de lo fantástico.

Esta relación entre lo real y lo fantástico se vuelve todavía más sorprendente con la aparición de Kuranés, el mo-

marca del Palacio de Cristal Rosa de las Setenta Delicias de Celephaïs. Kuranés, instalado como rey en el mundo maravilloso, extraña Inglaterra, su país natal. Como ya ha muerto y no puede volver al mundo de la vigilia sueña, en un terreno cercano al palacio, una aldea inglesa de pescadores, en los tiempos de la reina Ana. Es un sueño singular, materializado, pero no es la realidad. Instalado en el universo fantástico, es lo real lo que se transforma en obsesión. Ansiosamente, Kuranés, que se ha rodeado de simulacros de realidad (una realidad concebida fantásticamente desde el interior de lo fantástico es, si se piensa bien, la evocación más prestigiosa de lo real que se pueda imaginar), pregunta continuamente a Carter detalles sobre Inglaterra, metáfora de lo real. La obsesión británica de Kuranés señala que lo fantástico es incompleto en sí mismo, que el horizonte de lo fantástico es lo real. Para que haya un infinito, es necesaria, previamente, una puerta detrás de la cual el infinito se agolpe; tiene que haber un punto, limitado y empobrecido por mi propia existencia, que se compare con ese infinito y juegue su contraste con él. Si accedo a lo maravilloso, ha de ser para enriquecer lo cotidiano. El tema de la búsqueda, tan común en la literatura fantástica, si bien significa búsqueda de algo sin lo cual la realidad sería incompleta, tiene por objeto develar la naturaleza no de la meta, no de la travesía, sino del punto de partida. El infinito es un rodeo, un circunloquio: cuando hablo del infinito no solamente hablo desde aquí, sino también *de* aquí. Si me voy en otoño reencuentro, cuando vuelvo, un otoño idéntico. Luego, no he partido. El problema con la literatura fantástica consiste en saber si nos propone una evasión infinita o un enriquecimiento razonable. Cuanto más maravilloso es el mundo que se nos propone, peor es la literatura a través de la cual nos la proponen. Las maravillas de Lovecraft son inferiores a sus demonios. Las maravillas me distraen del punto de partida, de lo real. Los demonios me lo revelan. Las maravillas más discretas son las más convincentes: el

gran Teatro de Oklahoma, de Kafka, en el cual todo el mundo tiene su lugar (*Here Comes Everybody*), podría ser uno de los mejores ejemplos. Los personajes de Lovecraft quieren volver del mundo de los sueños porque, cuando pueden escapar de los demonios, descubren que las maravillas les son extranjeras.

Rara vez Lovecraft alcanza a ser un escritor de primer orden (lo cual ya es mucho decir). Pero si hablo de él es porque en su obra, como en ninguna otra, he entrevisto el diagrama perfecto de la literatura fantástica.¹ Leyendo Lovecraft se puede ver con claridad que lo fantástico tiene un límite y que ese límite es impuesto por lo real. Que lo real es su referencia. Que sin la contraparte de lo real el mundo de la literatura fantástica se borra, no sólo como literatura, sino también como creación imaginaria. Según Jacques Bergier el gran valor de Lovecraft reside en su descubrimiento de que *notre imagination elle-même a ses limites*. Porque, dice Bergier, J. S. Haldane, *matérialiste précis et marxiste convainçu*, escribía recientemente: *L'Univers n'est pas seulement plus bizarre que nous ne l'imaginons, il est plus bizarre que tout se que nous pouvons imaginer*. Como he viajado poco, y desconozco gran parte del universo, no discutiré los argumentos con que J. S. Haldane, *materialiste précis et marxiste convainçu* (dicho sea de paso esto va dirigido, desde luego, *contra* los materialistas y los marxistas), determina las medidas de nuestra imaginación. En literatura, por el contrario, la imaginación tiene sus límites porque esos límites mostrarán cuál es el grado de participación humana en lo imaginario y cuál es su grado de evasión de lo real. Tiene, además, un límite, porque todo procedimiento literario parte de la experiencia, porque los de la imaginación son grados a través de los cuales tratamos de reencontrar la experiencia, y porque al mundo de la imaginación no accedemos

¹ Su obra no es literariamente perfecta, pero muestra perfectamente la estructura de la literatura fantástica.

más que a través de la experiencia. Lo inimaginable del universo es justamente aquello de lo cual nuestra imaginación prescinde para construir su propio universo imaginario. No es por lo tanto imaginario. Si es inimaginable, es inexistente. La literatura entrelaza en una trabazón férrea lo imaginario y lo existente; transforma lo existente en imaginario y lo imaginario en existente. Sin esa dialéctica, estamos fuera de la literatura. Aun cuando no sepamos en qué consisten a ciencia cierta lo imaginario y lo existente, en qué consiste a ciencia cierta la experiencia, es evidente que aquello que no podemos imaginar no puede ser evocado por nosotros más que como algo inimaginable, algo de lo que estamos limitados a decir que no podemos imaginarlo, pero que es refractario a la estructuración narrativa.

De todas las creaciones de la fantasía moderna, el realismo fantástico pareciera ser la más fantástica. Es la teoría literaria de lo inimaginable. El límite que ponemos a la imaginación transforma lo imaginario en una fuerza. Cuando esa imaginación ordenada se transforma en literatura promueve en mí el conocimiento y la emoción, y no solamente el asombro. “La falsedad, la estupidez grosera y la incoherencia de pensamiento no son el equivalente del sueño.” Esta frase podría hacerse sospechosa de proselitismo naturalista si no la hubiese escrito Howard Phillips Lovecraft. Sé que la idea de una imaginación limitada puede inducir a analogías deshonestas de pobreza de espíritu, aburguesamiento y comodidad. Para clarificar lo que estoy tratando de decir puedo poner como ejemplo a dos escritores. Digamos a Melville y Kafka. ¿Hay libros que puedan ser más fantásticos que *Bartleby* y *La metamorfosis*? Yo lo dudo. Sin embargo, por muy fantásticos que puedan parecer a primera vista tendemos cada vez menos a considerarlos como tales. No porque nos hayamos acostumbrado a ellos, sino porque la *realidad se parece cada vez más a esos libros, porque esos libros nos la han revelado*. Sólo mentes muy obtusas o llenas de mala voluntad pueden seguir poniendo, hoy día, las obras de Kafka

o Melville en el montón vagamente clasificatorio de la literatura fantástica. Kafka y Melville han mostrado claramente que cuando la imaginación descubre que su límite consiste en tomar partido por la selva de lo real, vale decir el límite contra el que chocan todos los hombres, perseveramos en llamarla imaginación porque no nos atrevemos a llamarla profecía.

(1968)

SOBRE LA POESÍA

Nacemos a la historia. Después, lentamente, descubrimos la naturaleza. En la infancia nos consideramos inmortales porque se nos ha inculcado una historicidad primitiva, salvaje; una historicidad que lo inunda todo, sin fisuras, sin grietas, nos veda la perspectiva imaginaria de la muerte. La naturaleza es nuestra primera prohibición y son necesarios el aprendizaje y la experiencia para descubrir que había permanecido siempre ahí, que coexistía con la falsa historicidad.

La poesía es naturaleza, no lenguaje. El lenguaje es su opresión. Cuando despertamos a la poesía, ya estamos dentro del lenguaje. No nos imaginamos la poesía más que como lenguaje porque comenzamos a concebirla dentro de él. A su vez, el lenguaje nace en el interior de la historia, constreñido por ella. La poesía busca en el lenguaje esos sedimentos, esas puertas que persisten en él y permiten el acceso a la naturaleza. La poesía tiende a borrar la historicidad del lenguaje. Toda poesía es un palimpsesto en el que se superponen y se confunden naturaleza e historia. Pero es únicamente a través de la lectura que el lenguaje de la poesía reencuentra su historicidad.

No hay por lo tanto crítica de la poesía, sino crítica de su lectura. Hay también que la lingüística no podrá entrar nunca en relación con la poesía, sino con las relaciones entre la poesía y la historicidad del lenguaje. La crítica de la poesía y la lingüística, del mismo modo que la política, son disciplinas de los términos medios.

La historia no coexiste simplemente con la naturaleza: la suplanta de un modo abusivo. La poesía, al regresar continuamente a la naturaleza, distinguiéndose por su ahistoricidad peculiar, no quiere negar la historia, sino confirmar la realidad de esa suplantación y verificar sus fundamentos. La conducta poética quiere replantear el lugar de la naturaleza en el interior de la historia, mostrando el equilibrio o la violación de sus relaciones. La finalidad de la poesía consiste en intentar recoger una naturaleza cruda, en estado puro, por decirlo de alguna manera, por usar una imagen mediadora.

Para la conducta poética, la naturaleza es una historia desembarazada de la costumbre histórica. Es un extrañamiento. Asalta al poeta. En ese extrañamiento, el poeta realiza la negación de la negación por la cual la historia había incorporado la naturaleza, suplantándola por una síntesis más rica. A través de la conciencia peculiar del extrañamiento, la historia se convierte a su vez en naturaleza, por un momento. Cuando tomo conciencia de que estoy aquí tratando de escribir lo que pienso sobre poesía, mi actividad se separa de la historia, se hunde en la naturaleza, y quedan únicamente la mano que se mueve, en silencio, el sonido crudo de la pluma y la gesticulación de una escritura que no resuena. Me hundo yo mismo en el abismo de la naturaleza. En el extrañamiento, la naturaleza inunda también la luz muda de las catedrales, el maremágnum del saber, el rumor quieto de la muchedumbre. La función de la poesía es también revelar la realidad de ese hundimiento. Casi siempre, el dolor acompaña esa revelación.

Del gran edificio de la poesía y del lenguaje, la crítica y la lingüística trabajan en la pared histórica. Son, por lo tanto, superficiales, no, desde luego, en el sentido de frívolas y también, en cierto modo, positivas (positivistas). Vale decir que van contra la poesía. Para que la poesía se haga evidente, es necesario que su lectura desencadene a su vez un extrañamiento, lo que atenta, en la lectura crítica y lingüísti-

ca, contra el prejuicio de la razón. Según la crítica y la lingüística la historia es una pared compacta pero ciega. Consumidoras en el sentido peyorativo del término, la lingüística y la crítica transforman la poesía en una textura árida que, ciega ella misma, condensa una luz que es mala y enceguece a su vez a los que miran. Es la imagen de una historicidad falsa rebotando contra sí misma; es una historicidad narcisista. Para ser verdadera, la historicidad debe revelar su carga de naturaleza, debe saber que la naturaleza está en ella y la sostiene. Para enfrentar la poesía, para reencontrarla más allá de la historicidad del lenguaje, debo, por lo tanto, y no voluntariamente, poner en suspenso la crítica y la lingüística. Y no voluntariamente: vale decir, porque he sentido en mí mismo la extrañeza, voy hacia la poesía, me “apoyo” en ella, para recuperar otra vez el equilibrio que la extrañeza había negado. “Mi único apoyo es la poesía”, “tal poeta me sostiene”: vulgaridades, “literatura”, que quieren decir: de la vacilación y del terror, del gusto de la ceniza de un cosmos que se incendia y desaparece en la percepción del momento en que estoy aquí, soy sostenido por la poesía que ha recuperado, por medio del lenguaje, el equilibrio de la historia y de lo insondable.

La falsedad de la crítica es una falsedad banal, ya que no roza a la poesía y propende a la sociabilidad. Desde el momento en que habla, la crítica habla de sí misma. No se puede hablar de la poesía. La crítica habla de sí misma desde el momento en que habla de lo que le dio origen, es decir, de la sociabilidad, que es el grado extremo de la historicidad, su casquete polar. Habla, para decirlo invirtiendo la imagen, de la historicidad cruda. La abstracción no es el reino de la poesía, y la historia desembarazada de la naturaleza es una abstracción.

Baudelaire despreciaba a Hegesippo Moreau porque lloriqueaba, porque no hablaba del verdadero dolor. Vale decir, porque notaba en él la ausencia de la disciplina inherente a la pretensión de convertir la poesía —el extrañamien-

to— en lenguaje. Hegesippo escapaba al abismo con la máscara, eludía hablar del “tema” porque quería eludir pensar en él. La gran poesía es el resultado de una elección del dolor, una búsqueda, una disciplina de la extrañeza que lo borra todo, que consume el mundo, lo sumerge en la oscuridad y lo rescata lavado y nítido para una historicidad más alta, menos primitiva. Hegesippo vivía, sin asumirlo, el abismo de Baudelaire. En rigor de verdad, la poesía es “hecha por todos” porque la poesía *está* en todos.

(1968)

LA NOVELA Y LA CRÍTICA SOCIOLOGICA

La crítica sociológica pareciera fundarse en el prestigio de una ética y de una terminología. Tal como entiende las relaciones entre narración y sociedad, en su léxico los vocablos se constituyen en dos universales, uno negativo, *narración*, y otro positivo, *sociedad*. La redención de la narración únicamente es posible a través de la sociedad. Una novela será tanto más positiva cuando el dato de la otra naturaleza, la naturaleza social, pueda ser identificado más claramente bajo el cuerpo a veces nítido, a veces oscuro, de lo específico negativo. Atravesamos la selva de la narración para encontrar lo único real en medio de esas floraciones extrañas, torvas e irracionales, las grandes flores carnívoras de crecimiento incontrolado contra las que el crítico debe luchar y a las que debe vencer para alcanzar el punto perseguido, la sociedad. Instintivamente, todo crítico de la escuela sociológica obra así. Hace de la narración una disciplina auxiliar de la sociología. Si esto fuese todo, el narrador admitiría la situación de buena gana: mientras su producto sirva a otros, sea cual fuere la circunstancia en que eso ocurra, el narrador verá el hecho como una buena contribución a librarlo de la sensación de irrealidad que le produce su propia obra. Pero la crítica sociológica no se detiene ahí: como lo hizo el psicologismo décadas atrás, la crítica sociológica invierte los términos y simula que el dato estético es de naturaleza social, que la novela es una gran máscara encubridora bajo la cual se oculta el rostro único y verdadero: la sociedad. Parece improbable que ninguna persona de buena

fe pueda negar que una obra de arte es un producto social y que aparece condicionada por la sociedad que le dio origen. Sólo que con indiscutible claridad podemos discernir la naturaleza diversa de las diversas creaciones sociales y cuando distinguimos entre dos formas de creación cultural, el sistema parlamentario, por ejemplo, y las estructuras novelísticas, tenemos en cuenta la diversidad de principios, objetivos, formas de concreción y grados de dependencia respecto de las condiciones que le dieron origen. Para la crítica sociológica, el dato social es una subespecie, una sustancia que se manifiesta en formas probablemente fugaces, accidentales, a las que el aluvión de lava de lo social borrarán en su repliegue. Por mucho que se encubra el hecho con epítetos enaltecidos, para la crítica sociológica la narración existe sólo como apariencia.

Al emprender la reducción de las formas novelísticas se valdrá de tres métodos fundamentales: el primero, consistente en demostrar el condicionamiento histórico social de la forma específica, vinculando estrechamente el cambio de la estructura novelística al cambio de los condicionamientos sociales. El segundo, destinado a desmontar las estructuras y concebirlas como reflejos o como formas encubridoras de los datos sociales. El tercero, más bien ingenuo y lineal, consiste en detectar y exigir contenidos sociales explícitos. Dejo de lado las minuciosas aunque sin duda útiles estadísticas del profesor Escarpit destinadas a demostrar que si los escritores franceses del siglo dieciocho acostumbraban comer langosta y usar camisas de seda natural, era porque ganaban tantos luises a la semana. Tales datos no solamente caen fuera del ámbito de la literatura sino también del de la sociología de la literatura. Si la sociología de la literatura tiene alguna función —y es muy probable que la tenga— esa función debe ser indagar en el contexto de las obras literarias para extraer de aquellas que los contengan datos que puedan ser de interés para la disciplina sociológica ayudándola a comprender las condiciones de la vida so-

cial en el interior de la cual esas obras fueron escritas. No hay casi narración que no incluya en su contexto elementos que puedan interesar a la sociología. La inclusividad de la novela permite que datos de orden psicológico, ético, histórico, económico, se reúnan e integren en su interior, dando la impresión superficial de una miscelánea intelectual: pero en tren de evitar toda confusión, no se repetirá nunca lo bastante que el sentido de una obra de apariencia tan intelectualista como *La montaña mágica*, por ejemplo, no se encuentra en los temas de saber y conocimiento que son expuestos en su transcurso, sino en la apertura de la conciencia del protagonista y el papel que juega el tiempo en ese proceso de apertura. Los núcleos poéticos de la narración no están en el saber expuesto sino en los momentos en que la conciencia del personaje se hace autoconciencia y conciencia del mundo. Sin la fluidez de los nexos estructurales, marcados por el desarrollo de la conciencia de Hans Cans-torp, la variedad de los temas expuestos no constituiría más que un catálogo de conocimientos ya verificados.

“Nuestras investigaciones acerca de la forma novelística en el grupo de sociología literaria de la Universidad de Bruselas nos habían conducido ya a la hipótesis de que la forma novelística es, entre todas las formas literarias, la más inmediatamente y la más directamente ligada a las estructuras económicas en el sentido estrecho del término, a las estructuras del intercambio y de la producción para el mercado.” Cito este fragmento extraído del trabajo de Lucien Goldmann *Nueva novela y realidad*, dedicado a estudiar novelas del Nouveau Roman y en particular las de Robbe-Grillet. Los textos de Goldmann, llenos de excelentes análisis, reinciden, sin embargo, en la concepción tradicional que la crítica sociológica tiene de la novela. Tal como ha sucedido en la tradición de la crítica literaria marxista, en el texto de Goldmann hallamos antes que nada una caracterización del fenómeno novelístico hecha desde el punto de vista de los intereses teóricos de la sociología, y considerándolo como

un fenómeno *esencialmente* social. Según Goldmann, la novela sería en general un producto social generado por el desarrollo de la burguesía y en especial una expresión conflictiva —del héroe con el mundo—, que refiere más bien a los intereses de las clases medias. Los cambios internos de la sociedad burguesa, consolidación capitalista en el siglo pasado y advenimiento de la expansión imperialista en la primera década de este siglo, serían los condicionamientos específicos que han contribuido a modificar las estructuras de la narración.

La impresión que da esta teoría es la de un determinismo evidente. Si recordamos las consideraciones de Engels sobre la obra de Balzac, advertiremos que su análisis deja una impresión semejante. Según Engels, la obra de Balzac sería valiosa por contribuir al conocimiento de la lucha de clases en Francia durante un período determinado. Fijando un motivo que se ha hecho clásico en el repertorio de problemas de la crítica literaria marxista, Engels dice que si bien Balzac adhería conscientemente a los grupos más reaccionarios, su honradez de novelista le permitió registrar la verdad de los conflictos sociales incluso contra sí mismo. Muy parecida es la opinión de Lenin sobre Tolstoi. A medida que la crítica sociológica se ha vuelto más compleja, a lo largo de este siglo, podemos observar que su apertura se ha limitado a un plano puramente cuantitativo: lejos de modificar sus supuestos teóricos, no ha hecho más que incorporar un mayor número de novelistas a la nómina de aquellos cuya obra ha servido para reflejar las contradicciones internas de la sociedad. La posición teórica sigue siendo la misma y se basa, más que nada, como lo muestra el análisis de Goldmann, en la convicción de que las formas artísticas están en estrecha dependencia respecto de las condiciones histórico-sociales.

Pero si bien no puede existir sin ellos, la validez de una obra de arte no depende de esos fenómenos. Y yo diría que esa validez aumenta cuando la obra de arte es capaz de afir-

mar en mayor grado su independencia de ellos. Que Balzac haya reflejado las condiciones de la lucha social en Francia no es más que un accidente en su obra; también lo es el hecho de que Tolstoi muestre en sus novelas la situación del campesinado en la Rusia precapitalista. Y si Kafka y Robbe-Grillet han mostrado sucesivamente las relaciones del hombre moderno sometido al proceso de reificación —como señala Goldmann— no debemos inferir de eso que nuestro análisis de sus obras deba detenerse ahí.

Que dos hechos sean contemporáneos no significa que se determinen mutuamente. Si estudiamos la evolución de la poesía durante los dos últimos siglos, veremos con asombro que sus cambios estructurales no responden en absoluto a los determinantes que fija Goldmann para la novela. No entiendo por qué razón las condiciones históricas deben influir más estrechamente sobre la novela que sobre la poesía, a menos que el sujeto que emite semejante opinión sostenga implícitamente que la novela es una expresión exclusiva de esos condicionamientos, que no existiría sin ellos; vale decir que aplique a su consideración un riguroso determinismo. Pero la relación entre la novela y sus condicionamientos sociales no es determinista. Producto de esos condicionamientos, la narración posee sin embargo la cualidad dialéctica de negarlo y producir, con los datos triturados y rehechos del condicionamiento, un sentido nuevo. Al decir que la forma cobra mayor validez cuanto más se libera de sus condicionamientos sociales, quiero decir también que la búsqueda del artista en el interior de su lenguaje implica una toma gradual de distancia y un extrañamiento respecto de la generalidad realista, que tiene como objeto volverse reconocible y única (aunque llena de múltiples connotaciones), entre los datos de esa generalidad, como respuesta a ella. De ese extrañamiento depende su liberación: de ver los condicionamientos como irreales, o más bien como usurpando provisoriamente una cierta concepción de la realidad que el sentido inminente vendrá a instalar.

La exigencia de la crítica sociológica es por otra parte autoritaria: la concepción estrecha de la conducta social se ve claramente en la tendencia a considerar los procesos más generales de la sociedad como el contenido que debe hacerse visible en las obras narrativas. Ante la ausencia de esos contenidos el juicio sociologista se vuelve riguroso. En su opinión, el silencio del narrador se vuelve significativo; ha intentado alienar la realidad social, empresa por otra parte inútil, en la que el narrador evasivo se debate sin finalidad puesto que, colándose por entre los intersticios de la forma, esa realidad comenzará a mostrarse por sí sola, como el corazón delator de Poe, en tren de denuncia y condenación. La negatividad ética de la forma por no responder al contenido social exigido es, según la crítica sociológica, ineludible. Esta actitud se funda en el desconocimiento de que ciertos datos sociales no son sociales de por sí. Es la narración lo que los transforma en hechos sociales. Aparte de que la normatividad de la crítica sociológica responde a principios muy semejantes a los del idealismo más primitivo —recuérdense los esfuerzos de la estética clásica por identificar lo bello con lo bueno—, es de por sí negativa cuando finge ignorar que esa disponibilidad del narrador ante su material no obedece más que a la esperanza de aprehender una imagen particular cuyo contenido es difícilmente descriptible de antemano. Cuando Fefé, uno de los personajes secundarios de *Entre mujeres solas*, tose al pasar bajo una arcada en la calle de los prostíbulos, la elección por parte de Pavese del ínfimo gesto del personaje no se aviene con el deseo de precisar ninguno de esos condicionamientos globales que propone la crítica sociológica. Tampoco es un matiz más del detallismo realista ni un intento de promover nuestra compasión, como podría suceder con la descripción minuciosa que Tolstoi hace de la enfermedad de Iván Ilich. En la intención de Pavese, la tos de Fefé bajo la arcada en la calle de los prostíbulos es un acontecimiento que, por su misma insignificancia, por el peso de su casualidad —si es que la pala-

bra peso puede anexarse a esa condición— aparece nítidamente como ahistórico y asocial; su patetismo —una tos casual, de alguien que ni siquiera sufre del pecho— radica justamente en su insignificancia y en su ahistoricidad. Únicamente el extrañamiento del narrador pudo percibir que la captación patética de ese hecho era capaz de dar como resultado su incorporación al orden de la historia y de la sociedad. La conciencia de su insignificancia y de su fugacidad modifica entonces nuestra conciencia del mundo. El acontecimiento no necesita ninguna explicación por parte del narrador y por otro lado no da lugar a ninguna: el efecto poético o el significado no crecerán porque se nos diga que la tos es el primer aviso de una angina de pecho, la consecuencia tardía y ya definitiva de una infancia mal alimentada. No se define tampoco como detalle realista porque no es el medio de expresar un efecto distinto de sí: que han corrido hasta allí, y que por lo tanto Fefé jadea y tose, o que sopla viento y hace frío y eso lo obliga a toser. La tos de Fefé, como acontecimiento, es un fin en sí mismo. No podemos anexarla a nada. Ha resonado por un momento en la noche turinesa, esfumándose después; nadie siquiera la ha oído ni ha reparado en ella; ni el mismo Fefé. Para reparar en ella, el narrador debió suspender sus nociones y sus preconceptos, debió desembarazarse de la red de normatividad en que lo tiene apesado su tiempo, red de entrecruzamientos morales, intelectuales, etc., y producir un salto para captar el acontecimiento en su absoluta insignificancia de modo de hacer resaltar justamente su carácter ahistórico y asocial. Sin embargo, esa captación tiene el poder de modificar la historicidad. Incorporado a ella en tanto que creación cultural, el núcleo poético consolidado por Pavese es un polo de confrontación que se opone a nuestras nociones de la sociedad y la historia y las modifica.

La sociología puede, repito, hacer de la literatura una disciplina auxiliar, siempre y cuando no intente definirla por sus valores. Muchas de las facetas de la creación literaria pre-

sentan numerosos aspectos que pueden ser esclarecidos por la investigación sociológica, y sólo por ella. El aspecto social de la literatura —y en especial de cierta subliteratura— es un hecho innegable y los individuos que se refugian en criterios escatológicos para explicar la aparición de la obra y su creador, tratando de hacernos creer que la obra es un objeto puro, desnudo de condicionamientos, no deforman en menor grado la realidad del proceso creador que los críticos de la escuela sociológica. Leyendo con estupor los análisis hechos en nuestro país desde esa perspectiva, he podido comprobar que las mentes más lúcidas consideran los fenómenos literarios con los criterios más groseramente deterministas. La mayoría de las veces los ejemplos son entresacados de los textos literarios más insignificantes, lo cual pareciera indicar que a la primera vacilación, promovida por la complejidad de la obra, el crítico se retrotrae al nivel en que los textos no tienen más valor que el de meros documentos sociales, documentos en cuya elaboración no ha habido mediación creadora alguna. Desconocer la necesidad de aclarar los problemas de nuestra historia, económicos, políticos, sociales, sería un error capital: pero tal vez no es la literatura el campo más apropiado para investigarlos. Probar que una escritora como Silvina Bullrich es una escritora reaccionaria, es una tarea fácil para el sociólogo; para el crítico literario será una tarea inútil, porque la incidencia de su obra cae fuera de la literatura. Reducida a términos sociológicos, no quedará nada de ella. Únicamente que con Borges o con Macedonio Fernández la sociología se enfrentará con un fragmento refractario a toda reducción, una zona de sentido nuevo surgido del contexto y liberado de los condicionamientos.

Joyce afirmaba con humor frío que su actividad era tan necesaria como la heráldica o la numismática. Sólo ahora podemos percibir en estas palabras la soledad total del hombre que las escribió y advertir cómo su persistencia obstinada en esa soledad se ha vuelto una persistencia en favor del

hombre. Porque una novela no es una pieza de museo a la que se contempla con una mezcla de curiosidad pueril, fantasía extravagante y cierta repugnancia. El sentido de una novela, enemigo de toda pasividad, se proyecta y se expande desde el pasado hacia el porvenir ramificándose en él y produciendo cambios fundamentales en la conciencia de ciertos hombres. Somos diferentes antes y después de haber leído *Wild Palms*. Sacando de sí todo lo que tiene y apostándolo, con esa turbia e inquietante emoción del jugador empedernido, del vicioso asocial, el narrador debe jugar la carta del sentido inminente y confiar ciego en que ella vendrá, aun sabiendo que su existencia entera ha sido puesta sobre el paño y que las probabilidades de su perdición son muy grandes.

(1967)

SOBRE EL PROCEDIMIENTO EPISTOLAR

El epistolar no es un género. Es más bien un procedimiento. Novela de género epistolar está mal dicho: hay una novela narrada en forma de correspondencia para lograr de ese modo una organización peculiar de los acontecimientos. La filosofía también se ha valido del procedimiento epistolar: Séneca, Pascal, Schiller, entre otros, han filosofado sobre moral, religión, estética, en forma de cartas. El procedimiento de la carta es un pretexto literario para encubrir formalmente un monólogo.

En Schiller, por ejemplo, la forma epistolar ni siquiera se observa, y el encadenamiento entre una y otra carta (me estoy refiriendo a *La educación estética del hombre*) no se diferencia mucho del que puede existir entre dos capítulos o párrafos de cualquier tratado filosófico. La obra empieza así: “¡Me concedéis el honor de exponeros, en una serie de cartas, los resultados de mis investigaciones sobre lo bello y el arte!”. A no ser por el título de cada parte (Carta I, Carta II, etc.), y por la aclaración en esta serie de cartas, hasta tal punto se pone en evidencia la tendencia que motiva el procedimiento —monologar— que, luego de enviar veintisiete cartas a su corresponsal, Schiller lo tiene tan poco en cuenta que ni siquiera se despide de él.

Como trabaja con lo más general, los procedimientos formales de la filosofía son siempre simples. La novela, en cambio, debe, para aprehender lo concreto, valerse de formas más complejas. Por eso en el campo narrativo la utilización de las cartas es múltiple. Existe sin embargo un de-

nominador común: la primera persona del singular¹ y la valoración o percepción subjetiva de los acontecimientos, en distintos niveles de la conciencia. La forma coloquial contribuye a marcar la subjetividad: “A mi modo de ver”, “El resultado de mis investigaciones”, “Je ne suis detrompé que d’hier”. En la novela, el procedimiento epistolar se vuelve bastante flexible como para abarcar todos los niveles de la conciencia, desde las construcciones lógicas más coherentes hasta el monólogo interior. Si bien, por ejemplo, *Mis Lonely-hearts*, de Nathanael West, no es propiamente una novela epistolar, las cartas incluidas en ella tienen enorme importancia y, como corresponde a todo texto escrito sin mediación racional considerable, el resultado es una redacción que se parece mucho al fluir de la conciencia. La validez del procedimiento estriba en que los corresponsales han escrito en un estado de opresión anímica demasiado grande como para controlar la fluidez de sus imágenes y de sus emociones. Entre estos extremos pueden detectarse todos los matices. Caben también otras distinciones. Una de ellas es la siguiente: las cartas que pertenecen a la literatura pueden tener dos tipos de valor, uno puramente biográfico y otro literario. Cuando no han sido escritas con intención netamente literaria, hay muchas razones para creer que van cobrando mayor interés para la literatura cuando mayor conciencia de su condición de escritor tiene quien las redacta. Curiosamente, estas cartas suelen parecerse más a los epistolarios filosóficos que a los literarios. Su autor se propone profundidad; de este modo, trabaja con las ideas más gene-

¹ Puede darse el caso de una carta escrita en primera persona del plural. No tengo, sin embargo, presente ningún ejemplo. Las formas más corrientes son la petición, la declaración o el manifiesto. De ese modo, no se hará más que transmitir, epistolarmente, un sistema pragmático o teórico. Al igual que en la carta filosófica, el procedimiento será simple. Por otra parte, la filosofía, en su tentativa de formular leyes generales, se querrá, a sí misma, la propuesta no de un “yo”, sino de un “nosotros”.

rales y para eso se vale de las formas más simples. Sin embargo, si queremos conocer verdaderamente las ideas de un escritor (no las que escribe conscientemente para ganarse la consideración del lector), más vale atenernos a su correspondencia ocasional. Nos dicen más sobre la moral de Quevedo la carta XII, en la que informa al duque de Osuna que la ostentación de una letra de treinta mil reales ha puesto prácticamente a la Corte a sus pies —texto lleno de desprecio y de una suerte de evocación sádica—, o la carta LXVIII, al conde-duque de Olivares, en la que aconseja quemar discretamente y sin ceremonias a los herejes para impedirles la apoteosis y las ventajas políticas del martirio público, que sus epístolas finales, en las que, viejo y encarcelado, alaba al Pórtico y a su “filosofía varonil”. A menudo la moral explícita de un autor no pasa de proyecto, y cumple en el conjunto de su obra una función más bien estética. Y a veces, también, para el observador desinteresado, muestra algunas fisuras por las que sale a la luz la moralidad real que se oculta detrás del proyecto.

Hay también poesía en forma de cartas. Exactamente igual que en la novela, en poesía el procedimiento tiene un uso variado; se supone la existencia de un corresponsal, se emplean la narración, la reflexión, y a veces también la forma exhortativa. No obstante el uso continuo de la primera persona, la poesía epistolar difiere de la lírica. En la poesía lírica la experiencia, por llamarla así, va viviéndose a medida que el poema crece; hay una suerte de identidad ontológica entre la experiencia y el poema: son la misma cosa. En la poesía epistolar se quiere que la experiencia ya haya pasado o bien que haya una distancia entre la experiencia y la palabra, distancia que se pone en evidencia por el uso de la narración o de la descripción. Esa distancia disminuye en el decurso del poema, en algunos casos, pero la fusión no llega a ser verdaderamente lírica. Dos ejemplos: “The rivermerchants wife: a letter”, de Ezra Pound, y la “Lettera alla madre”, de Salvatore Quasimodo. En el primero, la carta sir-

ve como pretexto para que el personaje, la mujer del comerciante, recuerde paso a paso su vida. En ciertos versos, hacia el final, el recuerdo se mezcla a deseos y sensaciones que dan la atmósfera de un monólogo interior:

*The leaves fall early this autumn, in wind.
The paired butterflies are already yellow whit August
over the grass in the West Garden;
They hurt me. I grow older.*

En el último verso, la experiencia es contemporánea de la expresión pero, a diferencia de la poesía lírica, la palabra quiere ser un equivalente de la experiencia y no constituye con ella una unidad que parte más bien de la palabra y no a la inversa. En el poema de Quasimodo, la mezcla de descripción, coloquio y narración sufre hacia el final una interferencia brusca de la emoción:

*Ah, gentile morte
non toccare l'orologio in cucina che batte sopra il muro*

El asalto emocional disminuye luego en los versos ulteriores para retomar, por último, en la despedida, el tono rigurosamente epistolar.

Prueba de la variedad del procedimiento —variedad, es necesario repetirlo, que tiende a incorporar la expresión en primera persona de los distintos niveles de la conciencia— es otro poema de Quasimodo, “Lettera”. El poema, dirigido a una mujer, no es más que el pretexto para incorporar una reflexión central:

*La vita
non é in questo tremendo, cupo, battere
del cuore, non é pietá, non é piú
che un gioco del sangue dove la morte
é in fiore.*

El procedimiento epistolar tiene, por lo tanto, estructuras precisas y un margen de oscilación perfectamente limitado. Su elección no puede ser arbitraria. Quienes lo conciben como un género, pretenderán que sus posibilidades de utilización son infinitas. No es así. En cierto modo, también la poesía y la novela son procedimientos. Pero eso queda para otra vez.

(1966)

EL GUARDIÁN DE MI HERMANO

Como a veces la induce la admiración o lo que es peor la rutina universitaria, la biografía literaria es un género perseguido por la sombra de la trivialidad. Es probable que nazca de una inferencia analógica: de la excelencia de la obra, se deduce la excelencia de la persona que la escribió. Para el biógrafo todo detalle, por fútil que sea, se vuelve significativo. Si el autor de una buena novela, Faulkner por ejemplo, escribe malos guiones de cine en Hollywood, el biógrafo argumentará no que Faulkner era un mal guionista, sino que el guión de cine es un género que no se encuentra a la altura de Faulkner.

Para el biógrafo no existe fracaso en el biografiado. Siempre la instancia final y definitiva de la obra recupera el fracaso y lo incluye en una suerte de dimensión escatológica donde todo es positivo. Al mismo tiempo, la biografía es una especie de absurdo desde el punto de vista temporal: en la conciencia del biógrafo el tiempo fluye para atrás y la vida del autor aparece como modificada por la cristalización de la obra. La obra es un objeto nudoso, con atributos de imán, que contiene en sí, mejorada, la existencia entera del autor.

A Dios gracias, esto no pasa en *My brother's keeper*,¹ la obra que Stanislaus Joyce escribió sobre su hermano James.

¹ Este hermoso título está tomado del *Génesis* (4: 9). Después del fratricidio, Jehová pregunta a Caín dónde está Abel. "No sé", contesta Caín. "¿Soy acaso el guardián de mi hermano?" El solo título ya es poético, porque sugiere los conflictos profundos que existieron entre James y Stanislaus.

No sólo tiene una estructura narrativa autónoma, sino que respeta con un criterio bastante ortodoxo una de las conquistas más firmes y necesarias de la novela moderna, el punto de vista coherente. Es el documento de un hombre que no se creía importante, lo cual convierte a la obra en una curiosa autobiografía. La propuesta del libro parece ser la siguiente: “Ustedes piensan que mi hermano es un hombre importante y parece interesarles todo lo referente a su persona. Muy bien: esto es lo que yo sé”. El resultado es un libro singular y asombroso, que pueden leer no solamente los lectores devotos de Joyce, sino todo tipo de lector, incluso los que no conocen a Joyce o no gustan de sus obras. Ciertos “personajes”, el viejo John Stanislaus o William Archer, por ejemplo, tienen una coherencia y una autonomía —y una enorme convicción psicológica que no proviene del análisis— tan grandes que parecen no ser reales. James Joyce aparece como cualquier personaje de novela moderna: con su distancia o lejanía, sus minuciosas contradicciones y sus oscuridades. Es que a diferencia del biógrafo profesional, que trabaja con textos, informes y documentos, Stanislaus Joyce ha trabajado su libro con un material más poético: sus emociones y su recuerdo.² Kierkegaard hacía la justa distinción entre el *acordarse* y el *recuerdo*: “Recordar no es en manera alguna idéntico a acordarse. Es así como uno puede muy bien acordarse de un acontecimiento, de punta a punta, sin necesidad de recordarlo. La memoria no desempeña más que un papel despreciable”. El biógrafo profesional actúa con la memoria; Stanislaus Joyce, con el recuerdo. Y decir que Stanislaus “actúa” es desvirtuar de algún modo la rica operación del recuerdo.

² Se objetará que el recuerdo no es garantía de exactitud. Esta objeción se basa en la creencia de que los testimonios sobre una vida pueden ser exactos. Ni la vida de James Joyce —ni la de ningún otro hombre— puede ser contada con exactitud, ni siquiera por el propio James Joyce. La biografía literaria no es una ciencia exacta. Por esa razón es más racional que se proponga ser poética antes que infalible.

Nada más adecuado para comprobar la verdad de estas afirmaciones que comparar la obra de Stanislaus con la biografía de su hermano hecha por Herbert Gorman: “Mediante una sutil reacción de su voluntad —escribe Gorman— universalizaba a Dublín, hasta que llegó a ser un microcosmos, la ciudad del mito, un resumen de la existencia humana y de la misteriosa evolución. Todo ello no le resultaba claro; la visión gnóstica con su significado mítico aún no le había llegado; pero cuando se sentaba en su ruidosa *trattoria*, ante la *polpeta*, las confusas y enormes imágenes se movían profundamente en lo profundo de su espíritu. Lo que tenía que hacer estaba oculto por velos, pero lo que hacía ya los agitaba”. El biógrafo apela a varios recursos indebidos: pretensión de análisis psicológico, glorificación romántica del autor, conjeturas generalizantes y, lo que es peor de todo, mala literatura. Léase ahora este fragmento del libro de Stanislaus: “En París, por simple casualidad hizo amistad con unos bohemios de distintas nacionalidades a los que no les asignó ninguna importancia, excepto que le proporcionaban la oportunidad de discutir. Algunos de ellos los pintó en ‘Después de la carrera’, uno de los primeros cuentos de *Dublineses*. A Jim no le agradaba este cuento, pero no lo quiso modificar, porque pensaba que publicar era asumir una responsabilidad y no quería desautorizarse a sí mismo”. Además de no estar mal escrito, este párrafo tiene otras virtudes —comunes a todo el libro—, entre ellas la obediencia del autor al recuerdo, el respeto —no entorpecido por ninguna veleidad de interpretación— a los hechos, y el continuo emocional que sostiene y da unidad a la obra. De ahí que supere las limitaciones de la biografía y de la autobiografía. Como a tantos otros, es la emoción poética lo único capaz de redimir a estos géneros irrazonables.

Por sus fines y su inclinación, los dos géneros tienden a desfigurar la verdadera significación del trabajo y la vida del artista. Puedo aceptar que la autobiografía no es siempre una gavilla de hipocresías atada con la sólida correa de

vanidad y engrimiento de un autor determinado. Pero la biografía, hecha por un individuo al que sólo lo relaciona con el biografiado el sentimiento de admiración, o la función profesional de estudioso literario, no puede dar al lector una imagen real del trabajo de creación artística. A mi modo de ver, el artista tiene la especial cualidad de volver *significante* lo *insignificante*, vale decir, lo que tiende a descartar toda biografía. El recuerdo de un pedazo de papel tirado en la vereda pisoteado y lleno de barro seco, puede ser tan decisivo para un creador como la situación social de una nación, aunque esa situación sea el tema central de su obra. El biógrafo se ocupará de la situación social, pero no del pedazo de papel. Es decir, se ocupará siempre de lo obvio. El biógrafo roe la vida del autor como un hueso, pero no logra extraer su sustancia. Acumula textos, información, conjeturas, pero no penetra jamás en las zonas últimas de la creación.³

A este fracaso del método externo y la memoria, Stanislaus Joyce opone la espontaneidad del recuerdo. Pero se trata de una espontaneidad organizada, y eso hace que el libro se vuelva excepcional. Yo diría que es una suerte que el libro acabe cuando James Joyce vuelve a Dublín, después de recibir el famoso telegrama de John Stanislaus en el que le transmite que su madre agoniza. Es, no sólo el período de-

³ Otras miserias de la biografía y la autobiografía: 1) Producen grandes oscilaciones emocionales en el yo del lector debido al papel de modelo que juega el biografiado y que induce al lector a continuas proyecciones y comparaciones; 2) el dato "público", lo consciente y lo cultural, predominan sobre los datos "privados", lo inconsciente o lo ontológico; 3) es un género condicionado por el individualismo burgués (corresponde al retrato y al autorretrato del Renacimiento) y tiende a considerar al personaje en relación con alguna abstracción: el Arte, la Cultura, la Historia, etc.; ese personaje, por otra parte, es concebido a la manera de la narración tradicional. El libro de Henry Miller, *El tiempo de los asesinos*, puede considerarse un catálogo de todas estas aberraciones. Como documento, el diario íntimo es superior a la autobiografía

cisivo para la formación de Joyce, sino también el período en que parece haber un vínculo emocional más unitario, más sostenido y coherente, entre biógrafo y biografiado. El libro es al mismo tiempo una biografía y una autobiografía: esto hace que Stanislaus sea un testigo implacable no sólo de James, sino también de sí mismo y de la relación entre ambos. Por lo que deja entrever el libro, Stanislaus vio pocas veces a James en el último período de su vida. El distanciamiento podría haber resentido la opinión de Stanislaus, viciándola de opiniones ajenas, “oficiales”, acerca de la vida de su hermano. La distancia perceptible en *My brother's keeper* es, por el contrario, otra: la de la extrañeza frente a una experiencia vivida, que la vuelve más intensa que el hábito o la acción misma de vivirla, y permite descubrir en ella su sentido, o, si se quiere, su falta de sentido. Supongo que fue algo semejante lo que hizo decir a Eliot en el prólogo de esta obra que “merece ocupar un lugar permanente al lado de las obras de su hermano”.

Quiero señalar antes de terminar otra cualidad singular de este libro: la de verificar el triunfo de otra obra artística y proyectar una luz inesperada sobre ella, dándole un carácter profético: me refiero al *Doktor Faustus*, de Thomas Mann. O bien Stanislaus Joyce conocía la obra de Mann y fue influido por ella, o bien hay entre ambos autores una

y a la biografía, porque su estructura es más abierta que la de la autobiografía. El diario recoge los acontecimientos con procedimientos menos globalizantes que la biografía y la autobiografía. Para el diario íntimo, toda existencia va creándose en el tiempo, sin sentidos preexistentes. Justo ahora que la novela se vuelve problemática, llega una avalancha de autobiografías: Henry Miller, Simone de Beauvoir, Ernest Hemingway, Sartre. No es curioso que todos sean escritores de enorme difusión y dominio público, lo que debe darles una ilusión indestructible de identidad personal. El admirable libro de Sartre, *Les mots*, presenta una curiosa variante: expone en su transcurso, extensamente y con maravillosa penetración, las lacras del género, lo que transforma el libro en una obra trágica.

coincidencia asombrosa, como el episodio en que Adrián Leverkühn escoge su residencia definitiva en Pfeffering como un intento de repetición simbólica del pasado, del mismo modo que, según cuenta Stanislaus, le pareció advertir que James Joyce elegía su casa en Trieste. Como en *Doktor Faustus*, en *My brother's keeper* un profesor, humanista liberal, narra el desarrollo espiritual de un ser querido, un artista demoníaco que odia el sentimentalismo, cree que el único modo posible de ejercer su arte lo constituye la parodia, viene de una familia inclinada a la música vocal y a los aires populares, y se caracteriza por mantener con los demás una relación de singular frialdad y distancia. El humanista es un profesor universitario de formación liberal y el artista es inclinado a la teología. Otras semejanzas son puramente de tono emocional, lo que hace que el parecido se vuelva todavía más asombroso. A través de la obra de Stanislaus, el triunfo de Mann se vuelve patente y turbador.

(1965)

EL LARGO ADIÓS

Cuando los críticos serios hablan de la novela policial, lo hacen siempre desde un punto de vista externo. La literatura llamada de género —policial, ciencia-ficción, amateur— se analiza en grueso y por lo común en relación con la sociología. La novela policial padece también una plaga específica: la de los teóricos de propensión matemática que pretenden reducir la situación planteada en la novela a la categoría de caso o problema. Con esa reducción, uno siente que se pierde lo mejor: los desplazamientos de los personajes (ya se verá por qué los desplazamientos y no meramente los personajes), sus relaciones, la organización global del material narrativo, etc. Es necesario considerar la literatura policial desde dentro, no desde afuera, si se quiere entender la singularidad artística de algunos de sus autores y ver con claridad las modificaciones creadoras que introducen en el género. Debemos recordar la lección de Cervantes, al poner en boca del Barbero la defensa del *Amadís de Gaula* porque había oído decir que era “el mejor de todos los libros que deste género se han compuestos”. Tampoco debemos dejarnos intimidar por la opinión de Brecht que decía no encontrar en las obras de Hammett y Chandler nada que un gángster no hubiese podido firmar.

No deja de ser útil comenzar por las objeciones: la fundamental sería que la novela de género, policial en este caso, trabaja con estructuras narrativas ya consolidadas y, por lo tanto, no creadoras. Esta opinión, que lleva implícita una actitud vanguardista ante la narración, es válida sólo a medias: admitida una serie de convenciones narrativas, el valor de una

obra puede residir en la utilización de esas convenciones para aportar resultados poéticos desde su interior. Muchos cuentos de Borges, por ejemplo, no introducen ningún tipo de modificación estructural a las convenciones del género. Son las particularidades de la escritura misma las que les dan su valor literario.

Otro cargo, mucho más difundido y, debido a eso, probablemente menos reflexionado: el de que la novela policial es un género de evasión. Evasión ¿de qué, o de dónde? No hay literatura que no sea evasión. Únicamente que hay dos clases bien distintas de evasión: una es a la que propende la mala literatura: de este modo, unos versos machacones sobre la oficina, tan de moda en estos años, o una declaración infatuada sobre la libertad sexual, son ininteresantes o inverosímiles o no muestran nada del mundo tal como la subjetividad colectiva lo indaga a cada instante. El corazón del poeta Capdevila y los conflictos que parece lo asolaron son quizás reales, pero su traslado a la esfera de la literatura, mediante clisés verbales y expresiones retóricas, evade a los lectores de la realidad por la misma mecanicidad de su lectura. Y después está la evasión que produce la buena literatura: una evasión provisoria al orbe de lo organizado y convencional en el que la obra literaria aparece como una objetivación de ciertas operaciones específicas inherentes al conocimiento. Si no tenemos en cuenta su carácter convencional, ninguna expresión artística puede ser considerada de un modo fructífero. La literatura no puede ser considerada más que como evasión. Pero esa evasión no es más que un paso dialéctico —si se me permite una vez más la palabra— destinado a establecer un acto de confrontación con las experiencias de nuestra vida imaginaria. Debido a esto, no hay más evasión en una novela de Raymond Chandler que en una tragedia de Shakespeare o en un soneto de Mallarmé.

Ahora es posible para mí escribir sobre *El largo adiós*, de Raymond Chandler, sin pretender que él es toda la literatura norteamericana moderna, como está de moda últimamente afirmar que lo es Dashiell Hammett, afirmación

que aparece por primera vez sugerida, por lo que yo sé, en el diario de André Gide. Una afirmación semejante no podría ser sino de origen francés: presiento en ella cierta inclinación al exotismo.

La crítica sociológica tiende a exagerar las pautas de irrealidad que encuentra en la literatura. Los datos que extrae de ella son reducidos al campo sociológico y los fragmentos que permanecen refractarios a esa reducción son con frecuencia invalidados. En este sentido, el sociólogo opera como el lector común, mero consumidor: si bien no lee “salteado”, por lo menos interpreta “salteado” lo que lee, y configura un contexto arbitrario de la obra, un contexto que posee una irrealidad fundamental respecto de la obra. Si no partimos de la actitud opuesta resultará difícil comprender en qué se sostiene el valor de la novela de Chandler. En ella está la tendencia más singular y riesgosa de toda obra de arte creada con el concurso de la reflexión: la tendencia a convertirse en el paradigma de su género, paradigma que no rechaza, en su estructura sintética, la posibilidad de la crítica, la parodia, y la sátira del género que la engendró. Acepto que otros disientan conmigo sobre el valor de los resultados; aquí lo indiscutible es la claridad de las intenciones.

El paso de la novela deductiva a la novela de acción es, si se quiere, producto de incorporaciones realistas.¹ El agente de la Continental, Ned Beaumont o Phillip Marlowe, son más verosímiles que Auguste Dupin.² Los hechos han per-

¹ En 1965 yo creía todavía que esta palabra significaba algo.

² Verosimilitud es una categoría histórica. Sin embargo, lo que cambia no es el hambre de verosimilitud del lector, sino su modo de concebir lo verosímil. Verosímil no es sinónimo de verificable. Quiere decir: apto para ser aceptado como el producto de una coherencia interna e intencionada. Por otra parte, lo verosímil no es una categoría del mundo (el mundo no es verosímil ni inverosímil) sino inherente a los procedimientos que empleamos para describirlo o contarlo.

dido el carácter de misterio o de caso y han ganado realidad humana y social. Como lo sugiere la misma palabra, el “caso” es un hecho excepcional al margen de la existencia cotidiana, algo que se opone a ella y que respecto de ella posee un carácter de extrañeza y atipicidad; un asesino o una situación son como una papa de cuatro kilos o un ternero con dos cabezas. El exotismo romántico con que se consideraba el crimen ha dado paso a una perspectiva liberal. La esfera del mal, motivo capital de esta literatura, ha extendido su diámetro incorporando a su interior campos de realidad mayores que los que habitualmente ocupaba: la vieja mansión, el cuarto cerrado, la aldea perdida entre montañas, viejos reductos satánicos, se han abierto, y el mal se manifiesta libremente en toda la comunidad organizada. Ya la vieja mansión ha dejado de ser el lugar óptimo en que el mal se enquistaba: ahora es Poisonville, ciudad del veneno, “ciudad de pesadilla”. A lo sumo el mal puede sufrir una cierta marginación, la de cierto gangsterismo menor, verdadero *lumpen* urbano. Sólo que Chandler ha tenido el incomparable acierto de devolver al mal su inmanencia: “No se pueden hacer cien millones de mangos en forma limpia —dijo Ohls—. Quizá el jefe crea que sus manos están limpias pero en alguna parte, a lo largo de la cadena, hay tipos que son arrinconados en la pared, pequeños y agradables negocios se vienen al suelo y tienen que liquidar y vender todo por unos centavos, gente decente pierde sus empleos, las acciones suben en el mercado, los apoderados son comprados como una pepita de oro antiguo y se paga a los grandes estudios de abogados cientos de miles de dólares para que combatan ciertas leyes que la gente quiere obtener, pero no los tipos ricos debido a que interfieren sus ganancias”. Y más adelante: “Un asesino es siempre irreal en cuanto uno sabe que es un asesino. Hay gente que mata por odio, o miedo o codicia. Están los asesinos astutos que planean y esperan salir bien parados. Están los asesinos violentos que no piensan en nada. Y están

los asesinos enamorados de la muerte, para quienes el asesinato es una clase de suicidio remoto. En cierto sentido, todos son insanos...”. Esta “irrealidad” del asesino tiene dos sentidos bien diferentes, y es en ambos casos subjetiva, ya que es un atributo del observador: contemplando al asesino toma conciencia, extrañado, de la inmanencia del mal que se inserta en lo cotidiano y lo define como irreal. Y, por otra parte, el observador declara irreal también esa inmanencia, ya que su realidad pondría en juego el sentido de su existencia entera. El asesino es insano porque se ha atrevido a revelarla. Por esa razón la maldad, más que propagarse, se manifiesta; no hay pecados veniales ni mortales: hay únicamente la maldad.

No es éste, por supuesto, el único mérito de *El largo adiós*. Esta inmanencia del mal, su irrupción súbita en una situación cualquiera, el reconocimiento que hacemos de su presencia en el modo en que una sociedad establece sus instituciones o configura su estilo de vida —es decir, todos los matices de satanismo y de antihumanismo que podemos percibir en un grupo social cualquiera— no serían virtudes suficientes en una novela policial, ya que el reino del mal es su materia. La singularidad de la obra radica en que Chandler ha tratado de presentar su materia encuadrándola en una estructura realista, es decir, modificando las convenciones de verosimilitud del género. Si bien por momentos *El largo adiós* no rehuye la parodia, el tratamiento exclusivamente paródico y el procedimiento de simplificar el género y usarlo con connotaciones alegóricas demasiado vagas a través de esa simplificación (*cf.* Durrenmat) hubiesen atentado contra un realismo que en este caso tiene un fundamento de ser extremadamente singular: el hecho de que el mal deje de lado su esencia metafísica y se incorpore a lo cotidiano. No cabe, pues, para tratarlo, más que el método crítico. Cuando la novela policial participa de este método, es clásica también por su contenido, ya que pareciera que realismo crítico y cla-

sicismo³ narrativo vienen a significar aproximadamente la misma cosa.⁴ Desde este punto de vista, el siguiente diálogo no parecerá insólito:

El dinero en gran escala significa poder en gran escala [dijo Ohls], y el poder en gran escala es usado erróneamente. Es el sistema. Tal vez sea el mejor que podamos obtener, pero no es lo ideal.

—Habla como un rojo —dije, sólo para pincharlo.

—No le sabría decir —contestó despreciativamente—. Todavía no he sido investigado.

Mi propósito no es dogmatizar en favor del realismo crítico, sino señalar la felicidad con que ha sido utilizado por un narrador. Para el propósito de Chandler —romper la convencionalidad del género y concretizar el mal— no había otro camino. Pero el valor del libro es todavía mayor: la conciencia de su protagonista, Phillip Marlowe, es una conciencia trágica, corroborada por la peripecia final, la reaparición de Lennox. El único sentido de su lucha, lo que lo sacará de su marginación, limpiar la memoria de un muerto (tarea que revela en su ejecutor una suerte de visión positiva de la historia), se derrumba cuando el muerto reaparece y revela el simulacro. Todo lo demás no había sido más que violencia, miedo, remordimiento, codicia, fantasía extravagante (en el sentido de Thomas Mann) y locura. La soledad

³ Clasicismo es también una categoría histórica. Dentro de cien años, probablemente, si es que dentro de cien años se sigue leyendo todavía a Robbe-Grillet, o se sigue simplemente leyendo, *Les gommes* ha de entrar, seguramente, en la tradición de Racine y de Flaubert. Alguna vez trataré de mostrar, en otro ensayo, la familiaridad de sus procedimientos.

⁴ Si esta afirmación es verdadera, la categoría “realismo crítico” sería una categoría retórica y no poética. Su inventor, Georges Lukács, hablaría del pasado y no del porvenir. La función de esa categoría sería, por lo tanto, descriptiva y clasificatoria, pero no operatoria.

alcanza al detective particular Phillip Marlowe hasta en su propia profesión —profesión marginal minimizada y triturada por la imponente “Organización Carne”. Más que el investigador de un delito, Marlowe es un hombre que busca corroborar su situación trágica, y lo consigue por último. Como detective privado, esto puede hacerle perder verosimilitud, pero esa inverosimilitud no deja de ser muy semejante a la de Alonso Quijano respecto de los habituales caballeros andantes de la novelística frívola de su tiempo.

Por último, no obstante ciertas torpezas de ejecución, es necesario destacar los méritos parciales de la obra. Uno de ellos es el humor. Otro, la melancolía y la poesía: “Me gustan los bares cuando acaban de abrirse para la velada. Cuando la atmósfera interior todavía es fresca y limpia y todo está reluciente y el barman se mira por última vez al espejo para ver si la corbata está derecha y el cabello bien peinado. Me gustan las botellas prolijamente colocadas en los estantes del bar y los vasos que brillan y la expectación. Me gusta observar cómo prepara el hombre el primer cóctel de la noche y lo coloca sobre una impecable carpeta con una servilletita doblada al lado. Me gusta saborearlo lentamente. El primer trago tranquilo de la noche en un bar tranquilo es maravilloso”. El tercero es un mérito que Chandler comparte con otros novelistas del género, pero que él ejecuta de un modo incomparable: la capacidad de evocación del conjunto material de una ciudad y de su ritmo peculiar, a través de los desplazamientos del personaje; y por último, tenemos el ajedrez solitario de Marlowe: es al mismo tiempo una parodia del investigador deductivo y razonante y el aspecto de la vida de un hombre que no tiene a nadie consigo, no obstante haber buscado el amor y la amistad. Porque por encima del entretenimiento que supone y el ejercicio de memoria y deducción que obliga a practicar a los jugadores, no es difícil percibir en el juego de ajedrez la cristalización mítica de la amistad entre dos hombres, relación que parece purificada y serena en la contienda intelectual desinteresada de la que se

aceptan las leyes y la ceremonia (silencio, expectación, vuelco del rey). El ajedrez es, por lo tanto, una metáfora de la amistad, aunque su decurso sea una batalla.

(1965)

Otro sí digo (1973): Debo haber leído Chandler por primera vez a los catorce o quince años, antes de saber que era Chandler. Después, dos o tres años más tarde, retuve su nombre y el primer título: *La hermana menor (The Little Sister)*, que en mi tiempo se llamaba “La hermanita”. Han de haber pasado diez años antes de volverlo a leer: *El largo adiós*, *El sueño eterno*, *Te estaré esperando* y otros. Esta noche tengo sobre la mesa sus cartas: temperamental y agresivo, lleno de desprecio, arbitrario, desolado. Todo hombre tiene un escritor para el uso privado de su imaginación, un escritor cuyos textos le vuelven como recuerdos personales. El más pequeño de los escritores americanos de la generación perdida es sin duda más grande que Chandler, pero ningún autor de novelas policiales, ni siquiera Hammett, ni Cain, es superior a él. Yo creo que escribir novelas policiales fue para Chandler una especie de autodefensa: su indeciso carácter le vedaba romper las convenciones del género porque sabía que detrás de esa ruptura lo esperaba la inmensa, confusa, incierta realidad. Su correspondencia revela, aparte de otros muchos rasgos personales, una lucidez implacable sobre su oficio, sobre su propio carácter y sobre los límites de su obra. En sus cartas, el espíritu crítico de Chandler se expande a todo vapor: y un blanco predilecto de su indignación es, justamente, el capitalismo monopolista que envenena la vida americana e ignora, en su codicia y en su crueldad, los viejos valores del individualismo liberal que Chandler profesa. Esa fobia antimercantil ha de ser, me parece, un dato clave para interpretar sus novelas.

LA LECCIÓN DEL MAESTRO

Nuestro siglo ha recogido y difundido hasta la exasperación la imagen del artista movido como un sonámbulo por una obsesión incomprensible incluso para él mismo, atrapado —y destruido— por el torbellino de algo que quiere *decirse a través de él*. La tragedia implícita en este motivo —destrucción del orden, la salud y la libertad— se equilibra con el cociente positivo de la operación, que consiste en revelar algún aspecto del mundo, o del modo de concebirlo más bien, hasta entonces desconocido. Si hay alguna voluntad que origina el hecho, no es la del artista sino la del cosmos. La apelación a las capas más profundas y enigmáticas de la conciencia del artista para explicar el proceso creador no hace más que verificar la misma opinión, porque su mismo carácter de “desconocidas” las reduce a un estado de naturaleza pura y las funde con esa parte del universo que no alcanzamos a comprender, y por lo tanto a dominar. Arthur Rimbaud es el arquetipo de esta clase de artista, y ciertos escritores contemporáneos, especialmente Henry Miller, han trasladado este motivo auténtico a la región de la retórica. Es precisamente un tocayo de Miller, Henry James, el que sostiene una actitud a primera vista contraria al tratar de definir el trabajo creador. Nuestra pregunta puede formularse aproximadamente así: “¿Hay procedimientos diferentes para la creación artística o hay un solo modo de crear —un único modo— que se presenta integrado por un complejo de factores y de diferentes maneras según la individualidad de cada artista, completo siempre, aunque ostentando la

preeminencia de algún o de algunos factores en cada caso concreto?”.

A la imagen del artista expresada más arriba, James opone otra, la del narrador empeñado en expresar algo que ha entrevisto y que, lejos de usar al artista como medio involuntario de expresión, trata continuamente de evadirse-le. James llama a esto, con insistencia, “la búsqueda de la perfección”. Lo dice espléndidamente en uno de sus prólogos: “El esfuerzo por ver y representar realmente no es ocioso en presencia de la fuerza constante que trabaja en favor de la oscuridad”. Este esfuerzo, y los constantes intentos que hace el medio social para entorpecerlo, son el tema central de sus relatos “La lección del maestro”, “La muerte del león” y “La próxima vez”. A mi juicio, dos fantasmas venerables, que a veces se materializan, rondan este libro: el de Flaubert y el de Mallarmé. Qué opinión se formaron de él leyéndolo —si es que lo leyeron— Joyce, Valéry o Borges (y hasta Mann y Pavese); el lector puede investigarlo leyéndolo a su vez. La consecuencia que va a sacar es que hay toda una línea de la literatura contemporánea que contradice con coherencia óptima las teorías de Miller y de los surrealistas. La gente cómoda puede inclinarse a llamar románticos a unos y clásicos a otros, como viene haciéndolo desde el siglo pasado cada vez que no tiene ganas de pensar y está obligada a entregar un trabajo a la imprenta a plazo fijo.

Frente a unas acuarelas, Paul Overt, el personaje de “La lección del maestro”, piensa que “la ingenuidad en arte equivale al cero en una cifra: su importancia depende del número que lo acompaña”. Esa “ingenuidad” puede traducirse como el impulso irracional a la expresión en el que la voluntad consciente y dirigida del artista carece de toda participación. El “deseo de perfección” puede incorporarla al plan que se ha trazado para la ejecución de la obra —es decir, la incorpora necesariamente, porque esa “ingenuidad” constituye el impulso original de la creación, y el artista se identifica a sí

mismo como tal al aprehenderla. Permanece, podría decirse, fuera del arte hasta tanto no es incorporada.

El personaje de “La próxima vez” trata en vano de escribir una mala novela, para tener éxito y ganar dinero. Pero por muchos esfuerzos que haga para lograr lo contrario, le es imposible no escribir obras maestras. Este contratiempo, además de llevar a Ray Limbert a la ruina económica, señala en el pensamiento de James una grieta por donde se cuela la concepción de la creación artística representada por el arquetipo Arthur Rimbaud. “La perversidad del esfuerzo, aunque irónico”, dice irónicamente James, “había sido frustrada por la pureza del talento”. Este talento, dejado deliberadamente de lado por Limbert, ha escrito *por sí mismo* la novela, prescindiendo de Limbert, y se ha escrito *a sí mismo*. Sin embargo, James pareciera suponer en su personaje una larga preparación previa, una formación y una conformación del “talento”, adecuado a algo que conscientemente quiere decirse, algo que James llama “el ideal”. Este “ideal” es la idea fija del poeta intuida con un grado variable de conciencia de acuerdo con su personalidad y su preparación, lo que él quiere decir, consciente de que debe necesariamente decirse por no haber sido dicho todavía, o bien repetirse por no haber sido escuchado y comprendido en la forma debida si es que ha sido dicho alguna otra vez.

El irracionalismo sistemático como concepción de la creación artística, sostenido por ejemplo por los surrealistas, contiene una buena dosis de reacción consciente ante un arte cuyos procedimientos se consideran perimidos. Es el producto de una preparación y de una elección conscientes. La pasividad del artista, pasividad ante fuerzas desconocidas que quieren expresarse a través de él, es una pasividad artificiosa si el artista no es capaz de comprender la medida de participación de su propia voluntad consciente, incluso de su elección histórica y cultural ante la perspectiva de crear un arte nuevo. El análisis del acto creador nos revelará sin duda alguna que en su estructura intervienen elemen-

tos racionales e irracionales, y que sin la participación de ambos la ejecución de la obra de arte está condenada de antemano al fracaso.

Para terminar, pueden señalarse dos cosas: primero, que hay un libro posterior que respira la atmósfera de *La lección del maestro*. Me refiero a *Tonio Kröger*, de Thomas Mann. Segundo: *La lección del maestro* es un libro que todo escritor debe leer, no porque discuta a fondo el problema de la creación poética, sino porque enseña una de las posibles actitudes del escritor ante una sociedad que trata de destruirlo bajo la promesa de incentivar su apoteosis.

(1965)



UNA LITERATURA SIN ATRIBUTOS

Los ensayos incluidos en este volumen han sido publicados originariamente en francés. Son versiones francesas, en unos casos de textos o borradores en español, re trabajados durante la traducción, en la cual a veces el propio Saer ha participado, y en otras ocasiones de intervenciones orales en español o en francés. En todos los casos el texto francés puede ser considerado el “original”. De estos textos franceses se ofrece esta traducción, realizada por Marilyn Contardi.

LA SELVA ESPESA DE LO REAL

Todos saben, o deberían saber, que la novela es la forma adoptada por la narración en la época burguesa para representar su visión realista del mundo. El conflicto del héroe con el mundo, típico de la novela, descrito por Lukács, no cuestiona *toda* la historicidad, sino que se limita a señalar sus imperfecciones. Realismo significa, desde cierto punto de vista, adecuación de la escritura a una visión del hombre que se agota en la historicidad. El origen del realismo se halla en la comedia que es, podría decirse, el arte de la realidad como tal. Cervantes, padre del realismo, introduce en la narración la comedia como fuente y garantía de historicidad.

Avatar legítimo de la narración, la función de la novela entra en vigor en un período histórico bien definido, así que es absurdo pretender eternizarla. Para los grandes narradores de este siglo, desde Joyce al Nouveau Roman, el objetivo principal es romper las barreras impuestas por la concepción perimida de una historicidad sin fallas. En Joyce el simbolismo se opone dialécticamente al realismo. En Kafka, la parábola y la alegoría sugieren la indefinición. En Pavese o en Thomas Mann las búsquedas míticas sitúan la posibilidad de sentido en una dimensión cultural, en un sentido amplio, que excede la realidad puramente histórica, etcétera.

En la Argentina dos escritores han abordado (el primero de manera radical) estos problemas: Macedonio Fernández y su discípulo Jorge Luis Borges. Esta crítica de la nove-

la ya había sido enunciada desde mediados de los años treinta, y de antemano transformaba en anacrónica prácticamente a toda tentativa novelesca que se publicaría después en lengua española.

Adhiero plenamente a las posiciones de Macedonio Fernández y pienso que su *Museo de la novela de la Eterna* es un monumento teórico sin precedentes en la literatura de lengua española. Pero pienso que es imposible no tener en cuenta las objeciones fundamentales que Macedonio opone a la novela, porque su crítica de la novela no es otra cosa que una crítica de lo real. Mi primera preocupación de escritor es, en consecuencia, esa crítica de lo que se presenta como real y a la cual todo el resto debe estar subordinado. Ser argentino, por ejemplo, es un hecho de la realidad ingenuamente concebida que necesita, como todos los demás, un examen minucioso. No escribo para exhibir mi pretendida argentinidad, aunque la expectativa de muchos lectores, especialmente no argentinos, se sienta frustrada. No hablo como argentino sino como escritor. La narración no es un documento etnográfico ni un documento sociológico, ni tampoco el narrador es un término medio individual cuya finalidad sería la de representar a la totalidad de una nacionalidad.

La tendencia de la crítica europea a considerar la literatura latinoamericana por lo que tiene de específicamente latinoamericano me parece una confusión y un peligro, porque parte de ideas preconcebidas sobre América Latina y contribuye a confinar a los escritores en el gueto de la *latinoamericanidad*. Si la obra de un escritor no coincide con la imagen latinoamericana que tiene un lector europeo se deduce (inmediatamente) de esta divergencia la inautenticidad del escritor, descubriéndosele además, en ciertos casos, singulares inclinaciones europeizantes. Lo que significa que Europa se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia dejándonos lo que concibe como típicamente latinoamericano. La mayoría de los escritores latinoameri-

canos comparte esa opinión; el nacionalismo y el colonialismo son así dos aspectos de un mismo fenómeno que, en consecuencia, no deben ser estudiados por separado, aun cuando por un lado se trate del nacionalismo del colonizador y por el otro del nacionalismo del colonizado.

Tres peligros acechan a la literatura latinoamericana. El primero es justamente el de presentarse a priori como latinoamericana. La función de la literatura no es la de investigar los diversos aspectos de una nacionalidad, porque no podría hacerlo sino imperfectamente, sin el rigor y el conjunto de posibilidades ofrecidas por otras disciplinas. El error más grande que puede cometer un escritor es el de creer que el hecho de ser latinoamericano es una razón suficiente para ponerse a escribir. Lo que pueda haber de latinoamericano en su obra debe ser secundario y venir “por añadidura”. Su especificidad proviene, no del accidente geográfico de su nacimiento, sino de su trabajo de escritor. Hölderlin, en su carta a Böhlendorf del 4 de diciembre de 1801, le decía con exactitud y claridad: “A través del progreso de la cultura el elemento propiamente nacional será siempre el de menor provecho”. La pretendida especificidad nacional no es otra cosa que una especie de simulación, la persistencia de viejas máscaras irrazonables destinadas a preservar un *statu quo* ideológico. De todos los niveles que componen la realidad, el de la especificidad nacional es el que primero debe cuestionarse, porque es justamente el primero que, sostenido por razones políticas y morales, aparenta ser indiscutible.

Esta pretendida especificidad nacional de los latinoamericanos (como cualquiera de sus variantes regionales) origina otros dos riesgos que acechan permanentemente a nuestra literatura. El primero es el *vitalismo*, verdadera ideología de colonizados, basada en un sofisma corriente que deduce de nuestro subdesarrollo económico una supuesta relación privilegiada con la naturaleza. La abundancia, la exageración, el clisé de la pasión excesiva, el culto de

lo insólito, atributos globales de lo que habitualmente se llama el realismo mágico y que, confundiendo, deliberadamente o no, la desmesura geográfica del continente con la multiplicación vertiginosa de la vida primitiva, atribuyen al hombre latinoamericano, en ese vasto paisaje natural químicamente puro, el rol del buen salvaje. El segundo riesgo, consecuencia de nuestra miseria política y social, es el *voluntarismo*, que considera la literatura como un instrumento *inmediato* del cambio social y la emplea como ilustración de principios teóricos definidos de antemano. Es evidente que el terrorismo de Estado, la explotación del hombre por el hombre, el uso del poder político contra las clases populares y contra el individuo exigen un cambio inmediato y absoluto de las estructuras sociales; desgraciadamente no es la literatura la que podrá realizarlo.

Al comienzo, el narrador no posee más que una teoría negativa. Lo que ya ha sido formulado no le es de ninguna utilidad. La narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría. Antes de escribir uno sabe lo que no se debe hacer, y lo que queda de eso (o sea lo que uno está haciendo) es el resultado de repetidas decisiones tomadas por el narrador a medida que escribe, en todos los niveles de su praxis creadora. Todo apriorismo ideológico del tipo: “Dado que soy latinoamericano, y que los latinoamericanos somos así, mi trabajo consistirá en describirnos tal como somos”, implica una actitud tautológica, porque si de antemano se sabe lo que son los latinoamericanos, describirlos es inútil y redundante.

Los problemas latinoamericanos son de orden histórico, político, económico y social y exigen soluciones precisas con instrumentos adecuados. Desplazarlos a la praxis singular de la literatura implica, necesariamente, ingenuidad, oportunismo o mala conciencia. La mala conciencia proviene del malestar que los escritores sienten confrontando la situación histórica con los imperativos particulares de su propia escritura. Frente a esta alternativa son posibles dos

actitudes: la equivocada, que se limita a la repetición voluntarista de la circunstancia social, o bien la que me parece “actualmente” la única correcta y que, a partir justamente de la situación problemática que supone esta mala conciencia, consiste en analizar la propia experiencia y en desplegar este análisis en la praxis de la escritura.

La novela es sólo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo. Ser latinoamericano no nos pone al margen de esta verdad, ni nos exime de las responsabilidades que implica. Ser narrador exige una enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre y de abandono y esto es válido para todos los narradores, sea cual fuere su nacionalidad. Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real.

(1979)

UNA LITERATURA SIN ATRIBUTOS

El trabajo de un escritor no puede definirse de antemano. Aun en el caso de que el escritor parezca perfectamente identificado y conforme con la sociedad de su tiempo, de que su proyecto sea el de ser ejemplar y bien pensante, si es un gran escritor su obra será modificada, en primer lugar en la escritura y después en las lecturas sucesivas, por la intervención de elementos específicamente poéticos que sobrepasan las intenciones ideológicas.

Se sabe que Sófocles fue descrito por uno de sus contemporáneos como uno de los hombres más felices de su tiempo; amigo personal de Pericles, soldado inteligente y victorioso, alcanzó una vejez serena y sin sufrimientos. El objetivo de sus versos trágicos sería más bien el de mostrar los desastres que puede causar la desmesura en los pobres humanos. Si observamos atentamente, esta intención es oficial y conservadora (al menos esa sería la opinión de cualquier intelectual contemporáneo). Y sin embargo, por una vía inesperada, no son los peligros del incesto, sino, en definitiva, su atracción lo que Sófocles nos revela y, al mismo tiempo, nos dice que el destino trágico no está hecho sólo de desmesura sino que es también la culminación del peso irresistible de la objetividad.

La obra de un escritor tampoco debe definirse por sus intenciones sino por sus resultados. Considero que actualmente, por razones económicas, políticas y sociales, el lector está condicionado de antemano y que los contenidos de tal o cual literatura le son impuestos a través de elementos extra-

literarios. En la cubierta de los libros, en los artículos de los periódicos, en la publicidad, en el chantaje de la superioridad numérica de las obras más vendidas, se escamotea la realidad material del texto, cuyo valor objetivo pasa a segundo plano. El lector cree saber de antemano lo que debe encontrar en un libro —y que lo encuentre o no, no tiene finalmente ninguna importancia. Se podría decir, me parece, que se trata de una maquinación de carácter represivo destinada a abolir la experiencia estética que es un modo radical de libertad.

Se dice que cuando Sófocles presentó su obra en la Olimpiada, fue un tal Filocles, sobrino de Esquilo, el premiado. Puede pensarse que lo que disgustó en su trilogía fue justamente la desmesura que pretendía criticar y que es en realidad el fundamento poético gracias al cual ha llegado hasta nosotros. Sófocles nos vuelve un poco más conscientes de nuestra animalidad. El veía el mundo con los ojos de un poeta trágico, a despecho de las reglas sociales que defendía sinceramente y que sin duda había perfectamente interiorizado. La poesía, especie de acto fallido, obedecería en cierta medida a los mecanismos del *lapsus linguae*, tal como Freud lo describe en *El chiste y su relación con el inconsciente*. Buscando la forma de un discurso social inteligible, el poeta corre el riesgo de poner al desnudo, desnudándose a sí mismo, aspectos insospechados de la condición humana y de la relación del hombre con el mundo.

Las reglas de conducta y de pensamiento en la sociedad contemporánea se objetivan bajo la forma de instituciones. El poder político, la censura, el periodismo, los imperativos de rentabilidad, el trabajo de promoción de las editoriales y los medios audiovisuales suministran las consignas que debe seguir el producto estético para que no solamente el artista sino también el consumidor se adecuen a ellas. Vivimos, como dice justamente Nathalie Sarraute, en “la era del recelo”. Todo debe ser definido de antemano para que nada, ni siquiera la experiencia estética que es tan personal, escape al control social.

Es así como ciertas designaciones que deberían ser simplemente informativas y secundarias se convierten, por el solo hecho de existir, en categorías estéticas. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la expresión “literatura latinoamericana”. Esta expresión, corriente en los medios de difusión y en la obediente crítica universitaria, no se limita a informar sobre el origen de los autores, sino que está cargada de intenciones estéticas y además es portadora de valores; su empleo presupone temas, estilos y una cierta relación estética entre autor y sociedad. Se le atribuyen a la literatura latinoamericana la fuerza, la inocencia estética, el sano primitivismo, el compromiso político. La mayoría de los autores —a sabidas o no— cae en la trampa de esta sobredeterminación, actuando y escribiendo conforme a las expectativas del público (por no decir, más crudamente, del mercado). Como en la edad de oro de la explotación colonial, la mayoría de los escritos latinoamericanos procura al lector europeo ciertos productos que, como pretenden los expertos, escasean en la metrópoli y recuerdan las materias primas y los frutos tropicales que el clima europeo no puede producir: exuberancia, frescura, fuerza, inocencia, retorno a las fuentes.

Además, es necesario que todo producto tenga una apariencia decentemente latinoamericana y que las obras editadas conserven cierto aire de familia. La literatura latinoamericana debe cumplir así, no una praxis iluminadora, sino una simple función ideológica.

Es inútil decir que los grandes escritores latinoamericanos del siglo XX —Rubén Darío, César Vallejo, Macedonio Fernández, Vicente Huidobro, el Neruda de los años treinta y cuarenta, Jorge Luis Borges, Juan L. Ortiz, Felisberto Hernández, etc.— son en su mayoría casi desconocidos en Europa y mal leídos en su propio continente. Además, cuando nos familiarizamos con sus obras, descubrimos que no sólo tienen poco o nada en común, sino que también se oponen violentamente los unos a los otros. Todos, sin embargo, poseen en sus escritos un elemento que no se encuen-

tra más que en los textos mayores de la literatura moderna: la voluntad de construir una obra personal, un discurso único, retomado sin cesar para ser enriquecido, afinado, individualizado en cuanto al estilo, hasta el punto de que el hombre que está detrás se convierte en su propio discurso y termina por identificarse con él. Todas las fuerzas de su personalidad, conscientes o inconscientes, se encuentran en una imagen obstinada del mundo, en un emblema que tiende a universalizar su experiencia personal. Que la sociedad mercantil se ilusione en seguida con la recuperación de esas obras mayores oficializándolas, es un fenómeno que merece ser estudiado en detalle, pero podemos afirmar desde ya que estas obras siguen siendo de cierta manera secretas y escapan siempre al juego de la oferta y la demanda, y que sólo el amor y la admiración pueden penetrar en su aura viviente y generosa.

Por todas estas razones, creo que un escritor en nuestra sociedad, sea cual fuere su nacionalidad, debe negarse a representar, como escritor, cualquier tipo de intereses ideológicos y dogmas estéticos o políticos, aun cuando eso lo condene a la marginalidad y a la oscuridad. Todo escritor debe fundar su propia estética —los dogmas y las determinaciones previas deben ser excluidas de su visión del mundo. El escritor debe ser, según las palabras de Musil, un “hombre sin atributos”, es decir un hombre que no se llena como un espantapájaros con un puñado de certezas adquiridas o dictadas por la presión social, sino que rechaza a priori toda determinación. Esto es válido para cualquier escritor, cualquiera sea su nacionalidad. En un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser el guardián de lo posible.

(1980)

EXILIO Y LITERATURA

La tendencia a considerar nuestra experiencia individual y presente como única puede hacernos olvidar que en la Argentina el exilio de los hombres de letras, más que la resultante esporádica de un conflicto de personas aisladas con su circunstancia histórica, es casi una tradición. Toda la literatura argentina del siglo XIX ha sido escrita por exiliados. Los ejemplos clásicos de Sarmiento y Hernández van más allá de la caracterización biográfica para pasar a la categoría de modelos o arquetipos. Sus exilios individuales son más bien un síntoma de las constantes estructurales de nuestra sociedad que mostrarían que, en la Argentina, la situación del escritor, y en general del intelectual, es incierta y problemática.

El simple análisis político, que podría en numerosos casos aportar una respuesta superficial, no basta para explicar esta situación, a menos que la misma noción de política sea suficientemente ampliada y enriquecida para abarcar las diferentes formas que toma el exilio. El exilio político de tipo coyuntural no es exclusivo de los escritores; que un escritor sea desterrado de su propio país porque no corresponde a las consignas ideológicas de los que gobiernan es un hecho que no refleja más que un aspecto del problema y que, cuanto más, hace solidario al escritor con los otros sectores de la sociedad que sufren la misma suerte. En un caso semejante el exilio es la consecuencia de un enfrentamiento ideológico, un aspecto del conflicto que opone permanentemente a los diferentes sectores sociales.

Para una estimación correcta de las relaciones específicas entre exilio y literatura, es preciso que la praxis misma de la literatura se vuelva problemática, sin que se oponga necesariamente y de manera explícita, en sus posiciones ideológicas inmediatas, al poder político, el cual mediante el exilio, la conspiración del silencio, la represión, decide que sea inexistente.

De este modo es más instructivo conocer la situación real del escritor y el estatuto de la literatura en una fase permisiva o relativamente permisiva del desarrollo de una sociedad para estudiar la estructura profunda de esta sociedad, que el destino personal de algunos escritores en los períodos en que la crispación de las contradicciones sociales refuerza los mecanismos represivos del poder político.

Puede decirse que la situación conflictiva del escritor es un elemento permanente de nuestra sociedad y que el exilio político no es sino una forma circunstancial que toma ese conflicto. Ciertos hechos que parecieran contradecir esta afirmación, como las alabanzas permanentes y desmesuradas que la cultura oficial tributa a la obra de Borges, cuando se los examina en detalle no hacen más que confirmarla. Borges se convierte en un escritor oficial no por la singularidad de su obra, sino al contrario por la interpretación abusiva que el poder político hace de su liberalismo al hacerlo coincidir con sus abstracciones totalitarias (lo que históricamente, en sentido más vasto, es coherente en la medida en que, en el siglo XX, el liberalismo desemboca directamente en el fascismo). Lo que se anexa de Borges son sus declaraciones políticas relativas al peronismo, al socialismo, al ejército, etcétera, al mismo tiempo que se considera su obra un objeto cerrado, inabordable, casi sagrado. Toda crítica a esta obra es asimilada al terrorismo. Para el gobierno (representado en este caso por los *mass-media*) el corpus borgiano está fuera de discusión, como la derogación de la Ley de Asociaciones Profesionales o la existen-

cia del ejército. Como en su realidad textual la obra de Borges rechaza un dogmatismo semejante, puede considerársela como una obra ocupada en el sentido militar del término. Este hecho que salta a los ojos debería destruir cualquier ilusión sobre un eventual acuerdo, en la Argentina, entre una praxis responsable del oficio de escritor y la cultura oficial.

Los más grandes escritores argentinos son exiliados, aun si jamás salieron de su lugar natal. Suponiendo que sus personas civiles no hayan sufrido persecuciones o inhibición, bastaría con ver el destino de sus obras para comprender hasta qué punto el conflicto entre praxis artística y poder político es irreductible. Toda la literatura viviente de la Argentina de este siglo es letra muerta para la cultura oficial. Se puede decir que al menos después de 1950, los *mass-media* instalaron en el lugar de la escritura el reino del estereotipo, del arte de segunda mano, de la tautología oficial, de la fraseología hueca que repite con una servilidad calculada las simplificaciones de los verdugos y de los mercachifles. Todo ese ruido tiene por objeto acallar el rumor de toda creación auténtica que, por el contrario, como la poesía de Dylan Thomas para Stephen Spender, se compone de risas contenidas y de anuncios del fin del mundo.

Ese confinamiento al cual está reducida nuestra literatura no pesa solamente sobre los escritores que se oponen a las arbitrariedades más escandalosas del poder político, sino también sobre todos aquellos cuya visión del hombre y del mundo no coincide con la ideología del Estado que se manifiesta en una serie de valores presentados como indiscutibles y eternos, como postulados o conceptos empíricos, tales como el optimismo, la mesura, el realismo, la predestinación, la representatividad, la tradición, la claridad y muchas cosas más todavía. Encarnizadas en convencernos y sobre todo en convencerse a sí mismas, las cotorras del oficialismo quieren hacer callar no solamente a las voces que las contradicen abiertamente, sino también a muchas otras

que, sin siquiera dignarse a polemizar con sus pretensiones insostenibles, presentan una imagen del mundo en la que, por debajo del optimismo ansioso y pragmático del Estado, aparecen también, igual que en la tortuga y la serpiente entrelazadas del simbolismo taoísta, “el norte, la noche y los abismos del yin”. Cuando Juan L. Ortiz atribuye a todas las criaturas, así sean las más humildes, una dignidad cósmica, o cuando Macedonio Fernández concibe la realidad del mundo objetivo como problemática, los fundamentos mismos del poder totalitario y de clase son cuestionados. Desde este punto de vista el exilio político aparece como un caso sin duda extremo de una situación generalizada. Para poder escapar a su carácter accidental, debe ser relacionado con la estructura real de la sociedad argentina y, yo diría incluso, de cualquier sociedad. Si, como lo afirmaba Leibniz, lo contingente es aquello cuya esencia no presupone su propia existencia, deberíamos arrancar al exilio de su contingencia, es decir de su coyuntura y su inmediatez histórica para poder condenar de manera más justa y exacta a la sociedad que lo produce. Lejos de rebajarlo le damos así una dignidad mayor y una significación universal. Admitiendo que sea una forma suplementaria, pero no la única y, aunque espectacular, no más terrible que otras formas de exilio como el aislamiento, la oscuridad, el silencio, la cárcel o la miseria, el sentimiento de la propia inutilidad, la imposibilidad de actuar a pesar de la presencia física en el seno de su propia comunidad, el exilio político se inscribe en el gran anonimato de la historia de donde provienen, en esta era de abstracción, las únicas voces humanas.

Que en cierta manera los escritores, en razón justamente de serlo, sufran menos que otros las consecuencias del exilio, ha sido probado por el hecho de que con frecuencia el exilio es voluntario y que, en general, aun si se trata de un exilio forzado, continúan escribiendo. No está mal que sea así. La dificultad de su situación deja de ser, a los ojos del mundo, una adversidad personal para transformarse en ci-

fra o emblema de una praxis que se vuelve, en nuestro siglo, cada vez más problemática. El exilio de los escritores nos muestra, sin duda, lo arbitrario del Estado, pero también, y sobre todo, lo que debería ser y aun lo que es, en el mejor de los casos, un escritor.

(1980)

BORGES NOVELISTA

Como ustedes saben Borges jamás escribió una novela. Muchas veces declaró que no tenía vergüenza por no haberlo hecho; por otro lado dice no tener ningún complejo de inferioridad. Es por esto que he decidido llamar “Borges novelista” a esta intervención.

He tratado de plantearme ciertas preguntas. La primera es: ¿por qué se escriben novelas? Se ha tratado de responder a esta cuestión de diferentes maneras. Ha habido enfoques históricos, psicoanalíticos: por ejemplo, para Marthe Robert, la novela es una transposición de lo que Freud llama “la novela familiar”: se es novelista porque se intenta contar de nuevo y mejor la novela de su vida. Pero nadie se ha preguntado nunca por qué no se escriben novelas y por qué, no escribiéndolas, no se tiene por ello ningún complejo de inferioridad. Hay también otras preguntas: ¿cuándo comienza la novela? Y, sobre todo, ¿cuándo termina? Sin querer ser un maniático de las fechas podría decir que, *grosso modo*, la novela empieza a comienzos del siglo XVII y termina hacia fines del siglo XIX, es decir que comenzaría con *Don Quijote* y terminaría con *Bouvard y Pecuchet*. Ni antes ni después hay novelas.

Hay otros tipos de literatura narrativa que no son novelas. Quisiera recordar el magnífico ensayo de Walter Benjamin que se llama justamente “El narrador”, donde hace una distinción entre el narrador y el novelista. Para Benjamin el narrador es el que viaja y el novelista es el sedentario. Voy a utilizar esta distinción, no de manera conceptual,

como lo hace Benjamin, sino simplemente como metáfora, como imagen. Diría que en la actualidad el narrador es el que viaja, es decir el que explora, y el novelista es el sedentario, es decir el que instalado en formas que están ya vacías y que no tienen ningún sentido, persiste, por decir así, en permanecer en un lugar histórico que ya no tiene ningún dominio sobre lo real. Voy a explicar, por otra parte muy brevemente, algo de lo que ocurre con Borges a propósito de la novela, considerando cuatro de sus textos. En primer lugar un libro o, más bien, la segunda parte de un libro, *Historia universal de la infamia*. Es el primer libro narrativo de Borges. El segundo texto es uno de los últimos cuentos de Borges, y de él dice, en el prefacio de *Ficciones*, que es quizás su mejor cuento; se llama “El sur”. Y después dos textos críticos, uno de 1932 que se llama “El arte narrativo y la magia” y otro mucho más tardío: “De las alegorías a las novelas”.

La hostilidad de Borges hacia la novela proviene, por una parte, de Valéry, quien igualmente la abominaba, y por otra parte de su maestro el escritor argentino Macedonio Fernández, quien en cambio escribió dos. Una se llama *Adriana Buenos Aires* y lleva como subtítulo “Última novela mala” y la otra *Museo de la novela de la Eterna*, que tiene como subtítulo “Primera novela buena”. La “última novela mala” es una parodia de la novela psicológica, más o menos como se la practica todavía en todas las literaturas del mundo al nivel de lo que se puede llamar o de lo que ya se ha llamado “industria cultural”. La segunda parte de la obra de Macedonio Fernández, la “primera novela buena” o *Museo de la novela de la Eterna* está constituida casi exclusivamente de prefacios; toda la novela es una larga lista de prefacios que anuncian una novela que no se produce nunca. Esas dos negativas a escribir novelas son el origen histórico, por decir así, de la negativa personal de Borges a escribir novelas. No sé si se ha hablado suficientemente de la influencia de Valéry sobre Borges; me parece que es importante. La re-

lación de Borges con Valéry es muy ambivalente. Hay un texto de Borges que ha sido muy discutido y muy analizado en Francia, es “Pierre Menard autor del Quijote”. No sé si se ha advertido bien la parodia, bastante evidente en la época en que el cuento fue escrito y en el medio literario en que fue escrito. Es la parodia a una línea literaria que empieza con Mallarmé y que se continuó en el siglo XX con Valéry. Esta literatura hiperintelectual, como se la clasificaba en esa época, producía en los medios literarios argentinos al mismo tiempo una especie de envidia, porque era una literatura que se hacía en un centro cultural muy importante como era Francia, y de rechazo, porque había una suerte de imposibilidad existencial de hacer una literatura de este tipo. Ahora bien, en este cuento de Borges las dos tendencias de esta ambivalencia aparecen, como en toda la obra de Borges, resolviéndose, si puede decirse, en un desenlace muy particular.

La negativa de Valéry a escribir novelas aparece también en la obra de Borges. Borges tiene prejuicios teóricos muy fuertes contra la novela. Se podría decir que este rechazo es un simple rechazo del realismo inmediato, banal, una especie de rechazo de la representación realista de lo real. Esto no plantearía ningún problema desde el punto de vista de la obra de Borges si no hubiera una contradicción muy grande en esta obra a propósito de estos problemas. Toda la obra de Borges está recorrida por un deseo permanente y por un gusto muy pronunciado por la epopeya, por todo lo que es épico. Ahora bien, todos saben, o todo el mundo dice, aun si quizá no sea cierto, que la epopeya es el origen de la novela o que la novela es la forma tardía de la epopeya. Ese rechazo de la novela y este gusto por la epopeya plantea evidentemente un problema: habría que ver qué lugar ocupa la epopeya en la obra de Borges. Ese lugar es muy grande y su primer libro narrativo *Historia universal de la infamia* es una serie de relatos de orden épico: con este libro se está en el centro de la epopeya. Sus títulos son: “El atroz re-

dentor Lazarus Morell”, “El impostor inverosímil Tom Castro”, “La viuda Ching, pirata”, “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, “El incivil Maestro de Ceremonias Kotsuké no suké”, “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” y finalmente el texto más clásico de Borges, del cual él mismo dice no comprender por qué tuvo tanto éxito, “Hombre de la esquina rosada”. Este último es verdaderamente la parte épica específicamente argentina del libro porque evoca lo que Borges denomina la canción de gesta de los cuchilleros y los compadritos de barrio en Buenos Aires, tema bastante presente en la obra de Borges pero que, personalmente, considero muy secundario, si bien ha hecho felices a numerosos lectores.

Todos estos textos están inspirados en historias, en libros de historia, en ciclos narrativos de la literatura oriental u occidental y se caracterizan por el gusto pronunciado que muestra Borges por la epopeya. A primera vista hay una contradicción: cuando se empieza a leer los textos atentamente y se olvidan los caracteres y los acontecimientos que son narrados se advierte en seguida que si Borges utiliza temas épicos es para mejor dismantelar la epopeya y mostrar su carácter irrisorio. Me detengo un instante en el título del libro, *Historia universal de la infamia*. Borges escribió otro libro, un libro de ensayos literarios, filosóficos, por decir así (no hay que olvidar que Borges no es un filósofo, es simplemente un escritor y por eso empleo la palabra filosóficos con muchos escrúpulos). Este libro es *Historia de la eternidad*. El mismo mecanismo rige la invención de los dos títulos. En *Historia de la eternidad* se advierte mejor el rol que desempeña la palabra historia en el título. Es evidente que no se puede escribir una historia de la eternidad y que, desde el punto de vista de la eternidad, la historia desaparece, absorbida justamente por la eternidad. Se puede decir lo mismo de *Historia universal de la infamia*. Hay una especie de triunfalismo en el hecho de querer escribir una Historia Univer-

sal pero por el contrario ponerse a escribir una historia universal de la infamia demuestra que el verdadero tema no es la Historia Universal sino la Infamia. Si hay realmente una epopeya, la epopeya por excelencia es justamente la historia universal, de la que las epopeyas (ya sea bajo la forma de epopeyas o de novelas), no son más que casos aislados, accidentes. La historia universal no sólo es un paradigma de la epopeya sino que, además, es la epopeya que engloba a todas las otras epopeyas. Contribuye a situar las epopeyas que, iluminadas por ella, son simples historias locales y aun historias pueblerinas. Borges, cuando habla de la historia universal de la infamia, lo hace para reducir a la nada, ya desde el título, la posibilidad de narrar una epopeya.

En todos los textos de *Historia universal de la infamia* en un momento o en otro, a través de la sátira, la observación por decir así ética o, más frecuentemente, por la luz metafísica que Borges arroja sobre los acontecimientos que narra, todo es puesto en juego para producir el derrumbe de la epopeya. Ya Cervantes, para reducir a la nada, para pulverizar, para anular esta forma bastarda de la epopeya que se llama novela de caballería, la había localizado, es decir la había individualizado, visualizado, puesto en un lugar y más aún la había puesto en su lugar. Hay un solo contacto positivo de Borges con la epopeya que es en sí un contacto negativo: la nostalgia. Para Borges todo lo que es épico pertenece al pasado. Esto puede parecer extraño, porque hay en Borges un gusto muy pronunciado por los generales (hasta llegó a decir, no hace mucho, después se desdijo, felizmente, que los generales chilenos eran unos caballeros), por las espadas, los ejércitos, etcétera, pero en Borges hay una relación de nostalgia con todas esas cosas. Sin duda no es más que un sentimiento personal de Borges y finalmente no tiene gran importancia, pero pienso que hay allí una posibilidad de acceso a la epopeya y no solamente un sentimiento hacia sus antepasados desaparecidos, que murieron en el campo de batalla mientras que él está condenado a morir en

su cama. Es también porque hay una imposibilidad histórica para escribir epopeyas, imposibilidad expresada por Borges a través de la nostalgia, que hay una cierta manera borgiana de pertenecer a la modernidad.

Se podría sacar la misma conclusión del análisis de “El sur”. Borges dice, en el prefacio de *Ficciones*, que ese cuento puede ser leído de dos maneras, como una serie banal de hechos novelescos o como *otra cosa*. Cuando leímos ese cuento, buscamos en seguida saber lo que pasaba, por qué había dos finales. Borges decía que había dos cuentos diferentes en ese cuento. Ahora bien, ese cuento retoma un esquema narrativo utilizado en varias ocasiones, especialmente por Ambrose Bierce en “El puente sobre el río Hibou”, o por Hemingway en “Las nieves del Kilimanjaro”, o también por Cortázar, más tarde, en un cuento que se llama “La isla a mediodía”. En aquel cuento un personaje está viviendo subjetivamente su muerte de una manera épica, pero en realidad está muriendo devorado por la fiebre en una cama de hospital. Muere en su lecho, es decir que muere de una manera simétricamente opuesta a la manera en que se muere en las epopeyas. Si la epopeya es utilizada, es justamente para destruirla mejor, para sacarla mejor de la circulación.

¿Por qué no escribir novelas? Esta sería la segunda parte del asunto. Borges trata de responder a esta pregunta sin mostrarlo demasiado, sin mostrar que está encarando el problema, sin hacerlo de frente, como hablando de otra cosa. Describiendo el género narrativo trata de mostrar por qué no se pueden escribir novelas. Esto ocurre en dos ensayos: uno es “El arte narrativo y la magia”, el otro “De las alegorías a las novelas”. Observamos que siempre hay un problema central y es por eso que yo evocaba la cuestión de la historia universal. Habría que insistir. Este problema central es el del acontecimiento: ¿qué es una epopeya?, ¿qué es una novela? Es realmente el reino del acontecimiento, el reino de la causalidad del acontecimiento, el reino de la causalidad histórica.

En su ensayo “El arte narrativo y la magia” Borges, para analizar el arte narrativo, curiosamente no se aboca a ninguna novela. Toma un poema narrativo de William Morris que trata del viaje de Jasón y los argonautas y después dice que en realidad hay dos maneras de escribir narraciones: una sería la que cree en una causalidad directa, natural, y después la otra en la que hay una causalidad exagerada, una especie de exacerbación de la causalidad como en la magia. Borges, aludiendo al libro de Frazer *La rama dorada*, dice que la magia no es el rechazo de la causalidad sino su exageración. Allí donde no hay causalidad natural, la magia la agrega: por ejemplo un médico moderno pensando que una enfermedad proviene de un microbio, tratará de atacar el microbio: es una causalidad natural; para el primitivo las posibilidades, las causas de la enfermedad pueden ser múltiples, las atacará entonces todas a la vez y creará una red causal mucho más compleja que la de la causalidad natural. Borges, por otra parte, retoma ciertas distinciones entre magia homeopática y magia simpática que establece Frazer, y que son discutidas por Freud en *Totem y tabú*. Después agrega: “la causalidad natural se adecua perfectamente a la simulación psicológica (es decir a las novelas), y la causalidad generalizada, en la que los detalles ordenan todo, y transforman todo, es favorable para la práctica narrativa”.

En el otro ensayo, “De las alegorías a las novelas”, Borges dice que en la actualidad nadie puede declararse nominalista, a nadie se le ocurriría declararse nominalista porque todo el mundo *es* nominalista. La vieja querrela entre realistas y nominalistas de la Edad Media no tiene más sentido porque todos son nominalistas, ya nadie es realista; ya nadie es platónico, todo el mundo es aristotélico: siendo nominalista, todo el mundo es realista, todo el mundo escribe novelas realistas. Borges dice que se pasa de la alegoría a la novela cuando se pasa del realismo, en el sentido medieval del término, al nominalismo. Se podrían cambiar

los términos, se podría decir ahora: se pasa de la alegoría a la novela cuando se pasa de un cierto no-realismo a un cierto realismo.

¿Por qué Borges hace todas esas críticas? Porque en el centro de la teoría borgiana de la narración, hay un rechazo del acontecimiento, de la causalidad natural, de la inteligibilidad histórica y de la hiperhistoricidad que caracteriza al realismo tal como es practicado hasta *Bouvard y Pecuchet*, del que dije de entrada que es el texto que concluye la era de la novela, comenzada con *Don Quijote*. La novela queda así fechada, y considerada como un género literario y, además, se podría hacer toda una historia de ese género a la manera de Lukács, que sería pertinente para tratar de ponerla en su lugar. A partir de *Bouvard y Pecuchet* la novela, entonces, no tiene más vigencia: hay otra cosa. Leí, un día, una frase de Raymond Queneau: “*Bouvard y Pecuchet* es una vasta odisea cómica a través del océano del saber”. Nunca encontré una frase más errónea sobre *Bouvard y Pecuchet*. *Bouvard y Pecuchet* es realmente la anti-epopeya, es la repetición de un gesto único que se transforma en una imposibilidad infinita de actuar. No por azar Borges pone a *Bouvard y Pecuchet* entre los precursores de Kafka. El exceso que caracteriza tanto a la novela como a la epopeya es una acumulación de acontecimientos (aun si esos acontecimientos no son reales o son fantásticos) que se agregan los unos a los otros y que se caracterizan por su variedad y su transformación. Ahora bien, *Bouvard y Pecuchet* es exactamente lo contrario. No se puede llamar a esto novela, salvo como burla. En todas las novelas importantes del siglo XX hay siempre esta desviación de los principios que caracterizaron a la novela del siglo XIX, después del *Quijote* y la epopeya.

Para simplificar podría decir que de un lado está la narración y del otro la novela: toda novela es una narración pero no toda narración es una novela. La novela no es más que un período histórico de la narración, y la narración es una especie de función del espíritu. La novela es un género

literario. Después de *Bouvard y Pecuchet* la narración ha dejado de ser novelesca. Si las novelas del siglo XX no son novelescas, y si Borges no ha escrito novelas, es porque Borges piensa, y toda su obra lo demuestra, que la única manera para un escritor en el siglo XX de ser novelista, consiste en no escribir novelas.

(1981)

ENTREVISTA REALIZADA POR
GERARD DE CORTANZE

—¿Podrías desarrollar lo que escribiste en tu artículo publicado en septiembre de 1973, en Magazine Littéraire N° 151/152: “No escribo para exhibir mi pretendida argentinidad... No hablo como argentino sino como escritor... Ser narrador exige una enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre y de abandono... Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real”.

—Todo lo que quiero decir es que un escritor no puede definirse por un elemento extraño a la praxis de la escritura. El escritor es un hombre que posee un discurso único, personal, y que no puede pretender, me parece, asumir ningún rol representativo. Un escritor no se representa más que a sí mismo. En tanto que artista sólo cuentan sus búsquedas individuales. Creo que esta actitud es esencial para conservar la experiencia poética en tanto posibilidad de una libertad radical.

Preservar la capacidad iluminadora de la experiencia poética, su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico, éste es, me parece, el trabajo que todo escritor riguroso debe proponerse. Esta posición, que puede parecer estetizante o individualista, es por el contrario eminentemente *política*. En nuestra época de reducción ideológica, de planificación represiva, la experiencia estética, que es una de nuestras últimas libertades, es constantemente amenazada. La función principal del artista es entonces la de salvaguardar su especificidad. Los elementos extraartísticos, nacionalidad, extracción social, “espíritu de la época”, influencias culturales, etcétera, son totalmente secundarios.

Los verdaderos creadores representan a su época sólo contradiciéndola. Si, por ejemplo, se toma el caso de Robert de Montesquieu y de Proust, inmediatamente se encuentra una serie de categorías históricas, sociales, culturales, etcétera, que les son comunes. Con ligeras variantes los dos pertenecen a la misma época, al mismo medio social, frecuentan los mismos salones y reciben más o menos las mismas influencias culturales. Y sin embargo, mientras Montesquieu no es más que un pobre fantoche, Proust es uno de los más grandes escritores de la época moderna. El que representa a la aristocracia y a la gran burguesía francesa de la Bella Época es Montesquieu, y no Proust. Por su praxis narrativa, Proust alcanza una dimensión antropológica que justifica sus descubrimientos y los hace válidos para otros tiempos y otros lugares, mientras haya, se entiende, gente dispuesta a leerlo.

—*¿Cómo te sitúas en la historia de la literatura de lengua española y más precisamente en relación con tus contemporáneos? Me parece que tu trabajo encierra algo secretamente solitario que pasa por una dificultad extrema para vivir en la escritura.*

—Es difícil juzgar la obra de autores contemporáneos, a menos que presenten grandes afinidades con la de uno, y esas afinidades serían la confirmación objetiva de las propias búsquedas emprendidas. Entre las obras de los contemporáneos uno siempre se inclina a preferir las de los amigos, porque ha discutido a fondo con ellos los fundamentos estéticos sobre los que esas obras descansan y, leyéndolas, uno tiene presente esas cuestiones previas que serían quizá menos evidentes para los ojos extraños. Los otros, aquéllos a los que no nos liga ninguna relación personal, nos parecen siempre sospechosos. De manera general puede decirse que todos los hombres de una misma época reciben las mismas influencias, pero como cada individuo interpreta diversamente lo que lee, se tiene siempre la impresión de que los contemporáneos han comprendido mal, que simplifican y deforman las cosas. En realidad todo joven artista se cree único y vive el ejercicio de

su arte como la consecuencia de una cierta predestinación hasta que, desengañado por las leyes del mercado que lo someten a su dominio, comienzan a pesarle las primeras contradicciones. En virtud de esas leyes todo artista contemporáneo se convierte en competidor. Aun las “afinidades” de las que hablaba más arriba pueden ser también un medio de constituirse en grupo, en movimiento, para reforzar su trabajo personal con una cierta objetividad que le permita existir en el plano social. Es evidente que hablando de contemporáneos, hago alusión a los autores de mi generación que son más o menos de mi edad y que empezaron a escribir por la misma época que yo. Borges también es un escritor contemporáneo pero no pertenece a mi generación.

En lo que concierne a mis gustos personales puedo decir que los escritores de lengua española que releo más son: Quevedo, Góngora, Macedonio Fernández, Borges y Juan L. Ortiz.

—El limonero real *se publicó en francés con el título de Grands Paradis, es decir Grandes paraísos. Si hubiese que traducirlo literalmente se podría decir “Le citronnier royal” (de rey) o “Le citronnier réel” (de realidad). ¿Cuál es el significado de ese “real”?*

—*El limonero real* es a la vez la imagen del libro y del mundo; es, para hablar con términos pedantes, una metáfora del significante. La palabra real alude, por supuesto, a la realidad y por extensión al realismo. Se sabe que “realismo” es una categoría que se emplea sin gran discriminación y puede, según quien la emplee, ser un elogio o una reprobación. Creo que el realismo, en tanto que categoría estética, casi no existe y que, elogio o reprobación, es empleado menos para describir el objeto al cual se aplica que para denunciar la concepción de la realidad de quien lo enuncia. Hay tantos realismos como sujetos. En el momento en que escribí esa obra el realismo era considerado como infamante; los escribas, sin saber muy bien de dónde venía la consigna, lo habían desterrado de la república de las letras. Es cierto que

muchos narradores del siglo XX han escrito contra el realismo. Así, por ejemplo, ciertas páginas reveladoras de Nathalie Sarraute, en *La era del recelo*. Pero si Nathalie Sarraute critica el uso *actual* de procedimientos narrativos del siglo XIX, lo hace porque considera que esos procedimientos son estereotipados, vacíos, insignificantes, y lo que ella les reprocha es no tanto ser realistas sino irreales. De manera que la crítica del viejo realismo se hace más bien en nombre de cierta realidad. Pensándolo bien hoy, quince años después, me doy cuenta de que la palabra *real* en el título del libro es una especie de provocación. Desde luego que no pretendo que mi libro represente una realidad particular (la de un determinado tiempo y un determinado lugar, por ejemplo). Más bien se trata de un testimonio de mi percepción del mundo, con todos los errores, las oscuridades, las contradicciones, y proyecciones fantasmáticas de todo individuo tomado por separado. El tema formal del libro sería justamente esta imposibilidad de agotar el significante y por lo tanto la narración, como ocurre por el contrario en la narración clásica.

—*Rechazas en este libro todo recurso a una cierta psicología de los personajes.*

—El análisis psicológico y la introspección eran elementos de una importancia capital en el siglo XIX y totalmente *legítimos* en su tiempo. Desde entonces las cosas han cambiado mucho, tanto en el orden narrativo como en el dominio de la vieja psicología. No prohíbo a nadie usar tales procedimientos, si bien me pregunto lo que pueden aportar de nuevo a las formas narrativas, de las que inmediatamente nos damos cuenta, si nos proponemos estudiarlas un poco, que han estado siempre en mutación. Personalmente prefiero no usar esos procedimientos. Si, por el contrario, aceptamos que la palabra *psicología* designa de manera general el universo interior del hombre, acepto plenamente la dimensión y trato de incorporar a mis textos mediante procedimientos que me son propios.

—*Y sin embargo allí todo es portador de una vida inten-*

sa... pero a flor de piel, de respiración, de gesto. La gente se mueve pero en lo concreto. ¿Piensas que eres, en ese sentido, un escritor “materialista”?

—Si la pretensión de agotar por medio de descripciones y de representaciones la presunta realidad material es el objetivo principal de todo escritor materialista, confieso que de ningún modo quiero que se me ponga esa etiqueta; si, por el contrario, la tarea fundamental de una literatura materialista es la voluntad de escrutar el aspecto material de las cosas para hacer de modo que todo lo que no aparece a primera vista se manifieste a través de la escritura, me sentiría muy satisfecho de ser considerado un escritor materialista.

—Hay en tus libros algo sutilmente plástico, pictóricamente y musicalmente a la vez. Uno casi tiene ganas de pedirte que hables de tus gustos musicales, de los libros que lees, de los films que vas a ver o que dejas de ver...

—El modelo de composición musical muy frecuentemente ha servido de esquema a grandes obras de nuestro tiempo. La influencia de la música es innegable en escritores como Joyce, Faulkner, Mann, Proust (para quien, como se sabe, la sonata de Vinteuil tiene en *En busca del tiempo perdido* un carácter emblemático). Personalmente escucho mucha música, y frecuentemente su perfección formal despierta en mí la nostalgia de un relato que sea forma pura, a lo cual tiende, sin ninguna duda, *El limonero real* que, hacia el final, busca desprenderse de los acontecimientos para resolverse poco a poco en forma pura. Se puede decir también que el ritmo de la prosa, las repeticiones, la aparición de los distintos temas, su desarrollo y entrelazamiento son de naturaleza musical. Sin embargo, más que esas analogías, son ciertos procedimientos de composición musical que pueden ser fecundos y en los que se puede reconocer a veces la verdadera naturaleza de la práctica narrativa. Recientemente oí decir a un especialista que Johann Sebastian Bach, cuando componía para la viola de gamba, que es un instrumento muy adecuado para los acordes, los eliminaba completamente, y que por el

contrario en las suites para violoncelo los usaba en abundancia, por la simple razón de que el violoncelo es un instrumento que se presta poco para eso. En esos procedimientos se verifica la ley estética de la resistencia de los materiales, y creo que un gran escritor trabaja siempre desde esta perspectiva, proponiéndose de antemano lo imposible y buscando deliberadamente la dificultad, para tratar de vencerla. Si no existe esta resistencia el interés del trabajo narrativo desaparece y con él la tensión propia a toda gran literatura.

En cuanto a la pintura me gusta sobre todo ver la retrospectiva de un pintor para tratar de percibir, a través de la evolución de las formas, el fundamento de su búsqueda. En una época en la que de todas partes lo arbitrario solicita al consumidor indeciso, la perseverancia de una lógica de las formas, desinteresada y solitaria, que muestra con precisión y rigor la vía que lleva al artista a sus imágenes irrefutables, me parece ser una de las tareas primordiales del arte.

—*Si yo tratara en pocas palabras de cernir tu trabajo, y especialmente el que efectuaste en El limonero real, las primeras palabras que me saldrían evocarían impresiones: diría olores, rumores, liquidez, aprensión, fulgurancia, muerte... ¿Qué lazos estableces entre el cuerpo y lo escrito?*

—Escribo a mano. Cuando uso la máquina de escribir tengo la impresión de escribir desde afuera; de allí la utilidad de la máquina para pasar en limpio un borrador. Pero para el primer flujo la escritura a mano es, en mi caso, esencial. Se me replicará que finalmente la lapicera es una “máquina”, un objeto extraño, cuyo manejo exige un aprendizaje tan largo y especializado como el de la máquina de escribir. Pero conviene notar que si estoy sentado delante de la máquina, mi cuerpo está derecho y rígido y mis dedos se deslizan rápidamente sobre las teclas, mientras que si escribo a mano incorporo el instrumento, tomándolo entre el pulgar y el índice, haciéndolo pasar en el ángulo así formado, apoyándolo en el borde del dedo medio y en el ángulo interdigital, contra el hueso de la mano; y al mismo tiempo el tronco y la cabeza

que se inclinan sobre el cuaderno, la mano derecha que se desliza sobre la hoja, el antebrazo derecho que se apoya en el borde de la mesa, y el izquierdo que mantiene inmóvil el cuaderno abierto sobre su margen superior, forman una especie de esfera donde el cuerpo recibe el útil y lo envuelve como en un capullo. La punta de la lapicera sostenida de esa manera deja sobre la página blanca trazos de nuestro propio cuerpo (porque en definitiva todo sale de ese cuerpo), más inclinado, en su intimidad, a librar su secreto. El cuerpo es un paradigma del mundo y por decir así, lo contiene. Cuando levanto la cabeza para echar una mirada alrededor, si quiero describir lo que veo, el paso por el cuerpo de los elementos de mi visión es ineludible, porque es a través de este pasaje que el cuerpo puede hacerlos descender, transformados por su alquimia, a la pluma. Sin mi cuerpo, el instrumento no es nada; es un objeto inerte, paradigma, a su vez, si se quiere, de un mundo inhumano.

Por otra parte todo el cuerpo interviene en el acto de la escritura, el cuerpo material, macizo, sentado en la silla, sin cesar en movimiento y acompañando con sus latidos, sus estremecimientos, sus sobresaltos, al trabajo de escritura. Las piernas, allá abajo, las nalgas y los muslos que reposan en la silla, los músculos, los nervios, el cerebro, la sangre. La respiración cambia, se modifica; el hambre y la sed acosan, el humo de los cigarrillos entra y sale de los pulmones. A la menor hesitación, a la menor duda, la cabeza se mueve, gira hacia la ventana, hacia lo *Abierto*, como diría Rilke; después, tras una pausa, los talones empiezan a golpear, impacientes, contra el piso. Al mismo tiempo un cuerpo imaginario, inerte, interno, enturbia continuamente a las imágenes que la escritura trata de dar forma; muchos cuerpos, fragmentarios, fugaces, se presentan a la conciencia, a la memoria o a la imaginación, sin haber obedecido, aparentemente, a ningún llamado y como aparecieron desaparecen. La escritura, en el sentido grafológico, perfectamente individualizada, lleva las marcas del cuerpo que la ha sembrado en la página. Y ese cuerpo, cuyos

innumerables signos pueden seguirse en los trazos de lo escrito, se deposita poco a poco, a lo largo de los años, en la obra que es, según la vieja denominación latina, también ella, un corpus. Escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo al otro.



REFERENCIAS

Como se desprende de la explicación liminar, habría dos maneras posibles de clasificar estos escritos: la primera, en notas personales de lectura o de reflexión y en trabajos hechos por encargo; la segunda, en textos inéditos o publicados. Si bien los dos sistemas no siempre coinciden, la mayor parte de los encargos ya han sido publicados, y numerosas notas personales, algunas de ellas escritas hace más de treinta años, seguían inéditas hasta ahora.

Los encargos tienen orígenes diversos, que van desde intervenciones en coloquios, pasando por prólogos, recopilaciones sobre un autor determinado (Gombrowicz o Faulkner), sobre un tema particular (*Crisis argentina* o *Mass media y literatura*), hasta artículos periodísticos (Roberto Arlt o Antonio Di Benedetto), escritos con la premura habitual que exige el género. Aunque las circunstancias y las expectativas eran muy diferentes en cada caso, lo cual exigió a veces algunos acomodamientos, creo no haber escrito una sola línea que no pensara realmente, por lo menos en el momento en que la escribí, y si he vacilado tanto antes de reunir estos trabajos en volumen es porque, debido a las causas variadas que los motivaron, me sentía inseguro acerca de su unidad, sobre todo estilística.

Para las publicaciones en castellano, la revista *Punto de Vista* ha sido, durante muchos años, el destino natural de estos textos. Unos pocos aparecieron en *Clarín*, en *Página/12*, en el desaparecido *Tiempo Argentino*, en Méjico o en España, pero también en algunas revistas universitarias france-

sas. El texto que da título al volumen fue publicado en dos o tres idiomas aparte del castellano. Excepción hecha de *Santuario*, 31, que salió primero en inglés, pero sólo uno o dos fueron sometidos a la extraña operación de ser revertidos por el propio autor a su lengua materna. La sección llamada “Una literatura sin atributos” es en realidad una recopilación de artículos que aparecieron por primera vez en forma de libro en francés, y que fueron retraducidos al español por Marylin Contardi para una edición de la Universidad Nacional del Litoral. Una edición aumentada (y muy cuidada) de ese libro, a cargo de Hugo Gola, apareció en 1996 en la colección *Poesía y poética*, de la Universidad Iberoamericana de Méjico.

ÍNDICE

7	<i>Explicación</i>
9	El concepto de ficción
17	La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina
30	Borges francófono
38	<i>Santuario, 31</i>
44	<i>Zama</i>
51	Antonio Di Benedetto
54	<i>Martín Fierro</i> : problemas de género
62	Sobre los <i>Viajes</i>
67	Ebelot
75	Caminaba un poco encorvado
78	Juan
85	Sobre la cultura europea
89	Roberto Arlt
94	Literatura y crisis argentina
121	La novela
126	Tierras de la memoria
139	Narrathon
152	Freud o la glorificación del poeta
157	<i>La invención de Morel</i>
166	La canción material
170	Notas sobre el Nouveau Roman
179	La lingüística-ficción
183	<i>El hacedor</i>
187	La literatura y los nuevos lenguajes

212	Kuranés: los límites de lo fantástico
220	Sobre la poesía
224	La novela y la crítica sociológica
233	Sobre el procedimiento epistolar
238	El guardián de mi hermano
244	<i>El largo adiós</i>
252	La lección del maestro
257	UNA LITERATURA SIN ATRIBUTOS
259	La selva espesa de lo real
264	Una literatura sin atributos
268	Exilio y literatura
273	Borges novelista
282	Entrevista realizada por Gerard de Cortanze
291	<i>Referencias</i>



