

César Aira

Continuación de ideas diversas



EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Las ideas nunca son del todo ideas, y nunca son todas las ideas. Recortadas en forma de ocurrencias, recuerdos, anécdotas, chistes y otros mil azares del discurso, materia inagotable de la Asociación, siempre habrá una más, distinta pero parecida, y otra, como para dar la vuelta al mundo del pensamiento. Quise escribir un libro sobre ellas y con ellas: sacarlas del tiempo sucesivo en que las ordena el proceso mental y disponerlas en un volumen facetado, un “cadáver exquisito” 3D, que también quiere ser un tablero de juego, y un retrato.

César Aira, escritor argentino de prolongada trayectoria, nació en Coronel Pringles en 1949. Desde 1967 vive en Buenos Aires. Ejerció profesionalmente la traducción y otras tareas editoriales. Desde 1981, cuando apareció su novela inaugural, *Ema, la cautiva*, ha publicado una notable cantidad de libros, todos breves y algunos brevísimos: ficción, ensayo, teatro. Sus obras han sido traducidas a numerosos idiomas, y, entre otras distinciones que ha recibido, fue nombrado por el gobierno francés Chevalier dans l’Ordre des Arts et Lettres.

CÉSAR AIRA

CONTINUACIÓN
DE IDEAS DIVERSAS

COLECCIÓN HUELLAS

Aira, César / Continuación de ideas diversas

Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales,
2014, 1ª edición, 88 págs., 17x24 cms.

Dewey: A864

Cutter: A298

Colección: Huellas

Materias: Escritores argentinos. Ensayo argentino.
Historia y crítica. Arte, ensayos.

ISBN 978-956-314-260-0

CONTINUACIÓN DE IDEAS DIVERSAS

CÉSAR AIRA

© César Aira, 2014

© Ediciones Universidad Diego Portales, 2014

Primera edición: febrero de 2014

ISBN 978-956-314-260-0

Universidad Diego Portales

Dirección de Publicaciones

Av. Manuel Rodríguez Sur 415

Teléfono: (56-2) 2676 2136

Santiago - Chile

www.ediciones.udp.cl

Edición al cuidado de Andrés Braithwaite

Diseño: Carlos Altamirano

Fotografía de portada (tomada en el estudio de Ediciones Urania,

Buenos Aires, en 2011): © Melina Constantakos

Impreso en Chile por Salesianos Impresores S. A.

CÉSAR AIRA

CONTINUACIÓN
DE IDEAS DIVERSAS



EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

A la medianoche del 14 de octubre de 1806, Napoleón se paseaba en su caballo blanco por las calles de Jena en llamas. Sus tropas después de la victoria habían entrado a saco en la ciudad, con licencia de pillaje, destrucción y muerte. Fue la ocasión que tuvo Hegel de ver pasar frente a él al Emperador, y aunque su casa también había sido saqueada y sus libros y papeles quemados la fecha le quedó marcada por el privilegio irrepetible de haber visto al Espíritu del Mundo en persona, etc., etc., etc. La escena, en su dramatismo cinematográfico de reunión cumbre, viene siendo desde hace doscientos años una favorita de historiadores y exégetas. El mundo se pone en escena en ella.

¿Pero es el mundo realmente? Porque un polinesio, o un esquimal, o un gaucho de las pampas argentinas, bien podría decir “¿Napoleón? ¿Quién es?”. Y para tacharlos de ignorantes habría que poner en juego la misma soberbia ombliguista de esos verdaderos enanos sanguinarios que se creyeron dueños del mundo sólo por haber efectuado matanzas y destrucciones en media docena de pequeños países de Europa. Uno siente cierta satisfacción ante ese desconocimiento: merecido se lo tienen.

Y no es necesario ir a rincones muy lejanos del mundo para encontrar ignorancia. Aquí nomás hay muchos, muchísimos jóvenes y no jóvenes que no saben quién es Napoleón, aunque les suene el nombre. Y no hablemos de Hegel. Es uno de los casos, pocos, debo reconocerlo, en que felicito y agradezco a la ignorancia.



A mi edad... He comenzado a olvidar nombres, de un modo alarmante. Algunos tengo que anotarlos, cuando sé que puedo llegar a necesitarlos. Debería hacerlo con todos. Pero si los anoto en papeles sueltos, en una hoja cualquiera de mis cuadernos, no me sirve. Debería tener una libreta específica, para llevar siempre conmigo y así saber dónde tengo que acudir en busca de un nombre que ha desaparecido de mi mente. ¿Pero qué nombres anotar ahí? ¿Cómo puedo saber de antemano qué nombre voy a olvidar? Los que olvidé una vez, es lo más probable que vuelva a olvidarlos. O los nombres de cosas, sitios o personas que sé que necesitaré en algún momento. En cuanto al método de archivo: no debería usar el orden alfabético, que no tiene ninguna pertinencia aquí. Más bien un orden temático, bien pensado.

Y este orden me revelaría, al fin, como un beneficio marginal pero de suma importancia, la estructura de mis intereses y de mi pensamiento.



A un fantasma le preguntan el nombre: responde diciendo uno que no es el suyo, no porque haya querido engañar sino por equivocación: le pasa siempre. Sabe cuál es su nombre, pero en el momento de decirlo se confunde y dice otro. Por ejemplo se llama Alicia, pero dice Elena. Y después se pregunta “¿Elena? ¿De dónde pude sacar eso?”. No conoce (no conoció en vida) a ninguna Elena, nombre que ni siquiera le gusta especialmente.

Muchas veces el humano viviente que le hace la pregunta tiene que corregirlo, cuando sabe de quién se trata. Otras veces se corrige él solo. O bien el error no es corregido.

A los vivos eso no les pasa. Podría pasarles. Podría darse el caso, y seguramente se ha dado más de una vez, de que uno quiere decir su nombre, al presentarse o respondiendo a una pregunta, y se equivoque y diga otro. Pero eso siempre tiene una explicación, por ejemplo que inmediatamente antes haya estado hablando de otro, repitiendo su nombre: “Evaristo me contaba que él, Evaristo, es un alcohólico reprimido. ¡Este Evaristo! Ya me ha dicho cosas así antes. Evaristo es un bromista. ¡Qué loco, Evaristo!”. En ese momento se une al grupo un conocido de los demás, pero no de él, que al saludarlo y presentarse, todavía con la cabeza llena de otras anécdotas de Evaristo, le da la mano y dice “Mucho gusto, Evaris...”, y suelta la risa, dice su nombre y explica el motivo de la equivocación.

En el caso de los fantasmas no hay ninguna explicación.

Esa impregnación de un nombre que se da en los vivos es un fenómeno relacionado con el olvido de los nombres, que se da con la edad, anticipo de la muerte.



A un traductor se le están planteando todo el tiempo los pequeños grandes problemas de la microscopía de la escritura. Yo dejé de traducir hace diez años, y lo hice con alivio, pero pasado el

tiempo empecé a sentir que había perdido algo. Y sigo sintiéndolo. Lo que más extraño no son las facilidades del oficio sino sus dificultades, esas perplejidades puntuales que despertaban mi pensamiento por lo común adormecido. Ahora que ya no traduzco tengo que inventármelas. Invento una, ya que estoy. Supongamos que en una novela que sucede en un país lejano los personajes, en la más extrema pobreza, se ven obligados a sobrevivir de lo que les da una naturaleza avara, alimentos que el autor menciona por sus nombres, seguro de que sus lectores connacionales captarán de inmediato de qué se trata: esos pobres infelices están en el fondo de la miseria y el desamparo, víctimas del atraso, de la injusticia social, casi al nivel de los animales... Pero sucede que los alimentos que menciona para transmitir ese mensaje son la rúcula, los champignones y el salmón ahumado, que para sus connacionales serán inmediatamente señales de pobreza, de comer lo que crece silvestre en los prados y se atrapa con la mano en los arroyuelos, mientras que en la lengua y el país del traductor connotan caros restaurantes gourmet, sofisticación y riqueza. ¿Qué hacer? Descartado el recurso fácil de la nota al pie, la “N.d.T.” de la que todo buen traductor aborrece con justo motivo, una solución sería evitar lo específico y poner algo así como “hierbas y hongos silvestres, y pescado ahumado”. Eso podría funcionar, siempre y cuando unas páginas más allá al autor no se le ocurra que la rúcula o los champignones o el salmón jueguen un papel en tanto tales en el argumento de la novela, por ejemplo que los salmones que nadan contra la corriente por el río que pasa cerca de la primitiva aldea de los personajes traigan adheridas unas partículas fosforescentes que indican que en el mar frente a la desembocadura del río se están llevando a cabo operaciones de mutación de algas por parte de un grupo de científicos renegados de la NASA... Ahí yo, traductor (pero todo esto es un problema imaginario), adoptaría una solución radical: los haría alimentarse de bagres fileteados, lo que para un lector argentino transmitiría muy bien la idea de pobreza extrema. Y las partículas fosforescentes se las pondría en la punta de los bigotes. Y como los bagres nadan a favor y no en contra de la corriente, los científicos clandestinos estarían trabajando río arriba, tierra adentro, quizás en lo alto de las montañas, haciendo sus alquimias con las rocas de las surgentes. Poco a poco se iría transformando en una novela mía, y no sé si podría seguir tratándose de una traducción.

~

Al arte más extremadamente experimental (por ejemplo un ballet que consista nada más que en arrancarle una por una las hojas a una planta), el que exhibe su originalidad con el descaro provocador del absurdo y lo gratuito, se lo ve, no sin razón, como producto del capricho individual, del juego de las formas practicado en la intimidad de la voluntad artística, desinteresado de la realidad histórica en la que vive su autor.

Y sin embargo esa exacerbación de la originalidad actúa exactamente del mismo modo que la

válvula que hace histórica a la Historia. Una vez que se lo ha hecho ya no se lo puede volver a hacer. Lo vuelve irrepetible porque su esencia y su existencia es la irrepetibilidad, y no tiene otra cosa. Igual que los hechos que suceden en el tiempo.



Anoche, dando vueltas en la cama sin poder dormir, me vino esta pregunta: ¿y si el insomnio fuera un sueño? No la tomé en serio como pregunta, pero me gustó como frase, como poesía. Pensé por un instante encender la luz del velador y anotarla. No lo hice; siempre que me he molestado en anotar una de esas frases o ideas nocturnas, a la mañana siguiente al leerla la he encontrado desprovista de todo interés, como productos fantasmagóricos que son de una mente que debería estar dormida y no lo está. Pero seguía pareciéndome una sugerente construcción verbal. Quizás la recordaría a la mañana. Quizás no: se borraría, como los sueños.

Como se ve, la recordé. Y en cierto modo, creo, la recordé para responderla. O se respondió a sí misma recordándose. No, el insomnio no es un sueño.



Ayer me enteré de que el tercer nombre de E. T. A. Hoffmann era Christian. Se lo cambió por Amadeus en homenaje a su ídolo, Mozart. Pero si no se lo hubiera cambiado, sus iniciales habrían sido E. T. C., o sea “etcétera”, lo que no es un buen pronóstico para un escritor.

La función del “etc.” (que puede tener otras formas, como el “and so forth” en inglés) es un tanto falaz. En general sugiere que el argumento tiene más fuerza de la que realmente tiene. El argumento en tanto sostenido por ejemplos, por una serie de ejemplos que el “etc.” sugiere que podría extenderse indefinidamente. O la serie de determinaciones de un objeto, o la serie de hechos que contribuyeron a la caída de un imperio. O la serie de series...

“Etcétera” es un mal augurio para un escritor porque significa una renuncia al discurso; se le

deja al lector que complete la frase o la enumeración, sabiendo que podrá hacerlo. Y podrá hacerlo efectivamente porque eso que no se dice y que cubre el “etc.” es obvio. Significa todo lo contrario de lo que es el trabajo del escritor: el cansancio, la inutilidad de seguir.



Cómo me gustaría escribir una novela policial que se llame *La monja asesina*. Habría un homicidio, la investigación correría a cargo de un perspicaz detective, el grupo de posibles culpables incluiría a la esposa del muerto, a su amante, al hijo que no sabía que era su hijo, al socio, al cuñado policía y, la menos sospechosa, una monjita que recibía donaciones de caridad del difunto. Al final se descubre que, contra toda apariencia, la asesina era la monja. Fin. El lector no lo podría creer. Se quedaría mirando la última página después de leer la última línea, con la boca abierta, atónito, perplejo, sin entender nada. Trataría de encontrar alguna respuesta en las solapas, en la contratapa, hasta en el número de ISBN del libro, algún dato sobre el autor que explique esto, y después volvería a ver la ilustración de la tapa, en la que un hábil dibujante, siguiendo mis precisas instrucciones, habría representado a la monjita vertiendo el arsénico en la taza de té, con una sonrisa malévola en el rostro ya despojado de la máscara de dulzura y sumisión con la que transitó las doscientas páginas de la novela hasta el desenlace y revelación. El lector exclamaría “¡No puede ser! ¿Será una broma?”. No se explicaría cómo la editorial pudo consentir en algo semejante. Evidentemente el autor ha hecho valer su prestigio, porque a un desconocido jamás se lo permitirían... Terminaría poniéndolo en la cuenta de mis vanguardismos.



Creo que la periodista que me entrevistaba se sobresaltó cuando, después de decirle que a mí me importaban más los autores que los libros, ejemplifiqué diciendo “más Kafka que *La metamorfosis*, porque al fin de cuentas *La metamorfosis* podría haberla escrito otro igualmente bien”. Y ella, asustada por mi provocación: “¿Cómo otro?! Si es una obra maestra de Kafka...”.

Y sin embargo creo que es así. Recuerdo que cuando estaba en una residencia de estudiantes festejamos la primavera con un concurso de poesía. Había varios estudiantes de Letras, aspirantes a

poetas, y más de uno que años después llegamos a ser escritores reconocidos. Aun así el concurso lo ganó, con justicia, un muchacho que estudiaba bioquímica o algo así, no tenía ningún contacto ni interés en la literatura, pero hizo un acabado pastiche de encendida poesía surrealista. Presentó dos poemas y ganó el primero y segundo premios. No se necesita ningún talento específicamente literario para hacer un buen pastiche. Y un pastiche es indistinguible del artículo genuino, que a su modo, de rebote, siempre será un pastiche.

N

Cuando oigo a alguien apreciar las diferencias y calidades de los whiskies, ahumados, amaderados, frutales... me siento por completo distante. A mí lo único que me importa del whisky es su efecto: despreocupación, desinhibición, sueño.

No sé si influido por lo que me pasa con el whisky, o por una disposición natural en mí, en la literatura también voy al efecto, y me son indiferentes las apreciaciones sobre la calidad de la escritura. (Aun siendo un resultado mecánico, el efecto una vez producido es un fenómeno complejo, que depende de mil calidades sutilmente interconectadas.)

Cuando uno quiere poner por escrito una idea que se le ha ocurrido, hay algo así como un desaliento previo, una convicción fatalista de que no será posible, o que no saldrá bien, no sólo por el trabajo que da sino por una especie de forzamiento, de antinatural, que conlleva ese trabajo. No debería ser así. La idea ya está hecha de palabras, ¿de qué otra cosa va a estar hecha? Pero son palabras en estado naciente, todavía sin asomar como palabras sino como lo que va a hacer a las palabras. Un mínimo de experiencia enseña que la idea no será realmente idea hasta que esté redactada, pero igual uno se aferra a creer que es una idea ya, y por serlo es una buena idea, en ese formato sin sintaxis, sin las palabras justas y en orden. Esa cualidad de informe le da un brillo, un encanto, una elegancia de fábula. (El desaliento es parte de ese sentimiento.) Y si es la idea de un relato, la historia de ese relato sucede fuera del tiempo, en un resplandor de sucesos simultáneos cargados de tiempo.

N

Cuando uno ve esas tabletas de arcilla babilónicas con los signos cuneiformes, o algo equivalente hitita o hindú... y lee las transcripciones: himnos ceremoniales, relatos de batallas, epopeyas de semidioses... es difícil evitar la sospecha de que están mintiendo. ¿Cómo es posible que esas rayitas torcidas signifiquen esos discursos articulados, detallados, poéticos? ¿No estarán inventando, los presuntos traductores, amparados en la impunidad que les da una materia tan esotérica? Una vez que la sospecha se despierta, sobre gente tan seria e insospechada como estos eruditos que han dedicado lo mejor de sus vidas al estudio de las lenguas más arduas, nada impide que se extienda a otros con menos antecedentes de honestidad, sinólogos por ejemplo. Después de todo no hay tanta diferencia entre las tabletas de arcilla con sus rayitas y los ideogramas en tinta negra.

Ahorrémonos toda la serie y vamos al extremo. Cualquier escritura, esta misma que estoy practicando, ¿será de verdad o una farsa? ¿Nos habremos puesto de acuerdo para mantener esta simulación? Un pacto de caballeros, para sostener la comedia de que la escritura realmente está representando al habla.

Cuando veo una película en la que alguien carga una valija, y tiene que llevarla consigo durante varias tomas (porque no tiene donde dejarla, está en una ciudad o país extranjero, en la valija están todas sus posesiones, etc.), tengo imperiosamente que defenderme de la angustia pensando, obligándome a pensar, que a ese personaje lo está representando un actor, que la valija no contiene nada que a ese actor le importe, que no bien se apaga la cámara puede dejarla en cualquier parte y olvidarse de ella.

Me pregunto si el mecanismo de la pesadilla invadirá la vida de toda la gente como invade la mía.



Cuando vivía en Escobar, Laiseca tenía varios animales. Vivía en Escobar justamente porque ahí podía tener una casa con patio para sus animales. (A pesar del sacrificio de viajar dos o tres o cuatro horas todos los días; él decía que tenía dos trabajos pero cobraba sólo por uno.) Un día al volver a su casa encontró que los perros habían matado al gatito cachorro que había recogido pocos días atrás, y con el que se había encariñado. Se entristeció y se enojó con los perros, en realidad se puso furioso, quería castigar a esos asesinos, pegarles, encerrarlos... Pero lo que hizo (le salió espontáneamente, sin explicación) fue ponerse a ladrar y aullar como un perro. Sin habérselo propuesto, había dado con el castigo más eficaz; los perros se aterrorizaron. Con los pelos erizados

como si estuvieran recibiendo una descarga de cien mil voltios, retrocedían con las patas encogidas, la panza tocando el suelo, se arrinconaban, gemían, los ojos dilatados por el espanto. Tardaron días en recuperarse. Evidentemente, para un perro la amenaza de que su amo se vuelva perro es lo peor que le puede pasar, peor todavía que la muerte. Se explica, creo, porque ese hombre transformado en perro seguirá siendo el amo (él no puede concebir otra cosa: ya lo ha interiorizado como amo) pero además será perro, es decir sabrá lo que él sabe, conocerá desde adentro los mecanismos de acción y reacción del perro, y podrá ejercer un dominio al lado del cual el del hombre-hombre sobre el perro es apenas un simulacro lúdico de poder o dominación. Un poder así aterroriza.

N

De chico yo tenía pasión por Pelopincho y Cachirula, una tira cómica cuyo autor firmaba con el seudónimo Fola (un anglo-uruguayo de nombre Geoffrey Foladori). Era lo primero que leía en el *Billiken*, los dos personajes (casi nunca había otros, era un mundo habitado por ellos dos) me caían inmensamente simpáticos. Pelopincho era un niño cabezón, peinado a la gomina a pesar del nombre, casi siempre vestido con un trajecito formal, con moñito. Cachirula, a la que Pelopincho en confianza llamaba Rulita, o Cachita, era una niña con un enorme moño en el cabello. La relación entre ambos no era explícita, o mejor dicho era distinta en cada tira: podían ser amigos, vecinos, vivir juntos, no conocerse, él podía ser el chofer de ella, ella la vendedora de una tienda y él un cliente... Porque no necesariamente eran niños, en realidad no lo eran casi nunca. Como no había nadie más en el mundo en que vivían, debían desempeñar todos los papeles. Y éstos eran locamente cambiantes. Recuerdo que en una ocasión Cachirula (o más bien Fola) ironizaba sobre estos cambios: aparecía harapienta, con su moño alicaído, y decía; “¡Las vueltas de la vida! Ahora Pelopincho es un magnate, y yo me veo obligada a mendigar para poder comer”. A la semana siguiente ella podía ser una señora burguesa y Pelopincho su jardinero. Eso era lo que más me gustaba. Era una libertad, un espectro de posibles de ser cualquier cosa, por ejemplo ser adultos sin dejar de ser niños, ser bombero, taxista, vendedor de zapatos, artista, comerciante, escolar, y a la vez seguir siendo Pelopincho y Cachirula. Por el lado del autor, se explicaba sin dificultad: tenía un chiste para dos personajes, casi siempre un chiste viejo, alguno de esos clásicos serviciales, y lo ponía en escena con sus dos únicos personajes, reencarnándolos en la situación que conviniera al chiste. Pero ese mecanismo tan somero lo hacía coincidir con los más felices sueños de destino de la infancia.



De pronto, en una ciudad lejana, no desprovista, para mí, de exotismos y extrañezas, pensé en el provecho que le sacaría a su estancia aquí un artista plástico, un dibujante; pensé en algunos, compatriotas míos o no. A la inspiración, al estímulo, le sucedería de inmediato el trabajo, así fuera en esbozo. Lo mismo que el fotógrafo, en el que el proceso sería más obvio; el fotógrafo es la forma moderna del pintor viajero, o el pintor de vistas pintorescas. No pensé en esa clase de pintor, sino en el actual artista corriente, o el dibitijante (uno de los que pensé: Crumb) (otro: Ellsworth Kelly).

En fin. Quiero decir que lo pensé con nostalgia y envidia. Porque a mí no me sucede ni podría sucederme; si obtengo alguna inspiración o algún estímulo de un viaje, va a materializarse en forma indirecta, irreconocible, y después de mucho tiempo y mucho trabajo. Tendrá que precederlos la imaginación y la invención, que aplastarán a esa vivencia inspiradora como una montaña aplasta a una piedrecita.



¿De qué se olvida uno? De recordar algo. Es decir: no se olvida de la cosa sino de su recuerdo. El recuerdo, la huella en la memoria, es lo único que hay. Y está en positivo o en negativo, con signo más o signo menos, pero por lo demás sin cambio alguno. A las cosas, a la realidad, no las afecta el olvido. Es siempre materia de recuerdo. Es sólo el recuerdo el que puede ser afectado por el olvido.



De uno de los enigmáticos cuadros de Giorgione, el llamado Concierto Campestre se sospecha que lo completó Tiziano, quien habría pintado la figura de la izquierda, una mujer desnuda que saca agua de una fuente. Tal sería la causa de lo enigmático, o definitivamente inexplicable, del cuadro.

Las tres figuras que pintó Giorgione, dos hombres, un cortesano con un laúd y un campesino que canta, y una mujer desnuda con una flauta, sentados en la hierba, ya son bastante enigmáticos de por sí, pero los estudiosos de la iconografía renacentista al parecer podrían explicarlo como alegoría de algo. Pero el cuadro quedó sin terminar al morir el artista, y Tiziano, ignorando el programa que seguía Giorgione, lo completó con una figura que si es alegórica, como casi seguramente lo es, pertenece a otra alegoría.

Sería difícil imaginar un método mejor de crear intriga. Se necesita una obra incompleta. Giorgione no dejó este cuadro incompleto por muerte súbita o por haberlo empezado una semana antes de morir, sino porque era sumamente lento pintando. La pintura al óleo, como se sabe, introdujo la lentitud en la pintura, y era inevitable que en las primeras generaciones de sus usuarios la experiencia de la lentitud se extremara. Entonces una vida no alcanza. La lentitud de la ejecución inicia una relación productiva con la instantaneidad de la idea o “programa” que preside la obra.



Dentro de mí vive un hombre que no lee. Nunca hubo un libro en sus manos, ni lo habrá. Sus horarios son prolongados, su calendario incorpora el mundo, la naturaleza, los hombres, el amor con sus pausas y precipitaciones. Y yo no lo conozco, no lo puedo conocer.

Dentro de mí se realiza un esfuerzo sobrehumano por reunificar las dos iglesias, la de la Poesía y la de la Prosa.

Del mismo modo, hay dos tipos de predicadores: los urbanos y los rurales.



Deploro la “metaliteratura”, siempre sentí que era una traición a lo más vital de la literatura, a su apelación a lectores no literatos... Ahora empiezo a sospechar que eso es una fantasía, y que la literatura es “de consumo interno”, como todas las artes por lo demás. Al menos las artes en su

forma genuina. Lo que va al “publico”, que ya de por sí significa el público externo, son las formas degradadas de las artes, las que utilizan sus formatos para fines sociales.

Es cierto que la muy buena literatura, aun cuando juegue para su propia clientela, “literaturiza” al lector menos literario.

~

Dicho pringlense, denunciando el uso abusivo de la primera persona del plural por quien se adjudica participación activa en un trabajo que han hecho otros:

-“Aramos”, dijo el mosquito.

Línea de diálogo de una famosa novela de Alejandro Dumas - Augusto Maquet, en la que un personaje responde a la pregunta por su nombre:

-Aramis -dijo el mosquetero.

~

Don Isidro tenía planeado matar a su padre desde el día en que cumplió dieciocho años. Lo había tomado como una misión, aunque no sabía si se atrevería. Lo hizo cuando cumplió veinte. No hubo propiamente un festejo de cumpleaños, como no lo había habido en la fecha fatal dos años atrás. Cenaron en la cocina como todas las noches, los tres solos. La madre le había regalado una camisa. El padre, callado, adusto, no habló palabra. Don Isidro bebió dos vasos de vino, y un tercero mientras la madre levantaba la mesa. El alcohol, al que no estaba habituado, le hizo efecto. Sentía que todo era posible, y lo fue realmente en grado sumo, pues tomó la hachuela del mallo y le partió el cráneo al padre en la cama. La sangre, la visión del arma profundamente incrustada en la frente del cadáver, el horror de lo que había hecho lo pusieron fuera de sí. En la confusión de sus pensamientos y percepciones habría deseado que su madre estuviera ahí, aunque gritara y lo

culpara, aunque sus gritos y su llanto, al ver a su marido salvajemente asesinado y a su hijo condenado para siempre por Dios y los hombres, sumaran más espanto al espanto. Le habría dado más normalidad a la escena. Pero era ilusorio pedir normalidad dadas las circunstancias. La madre no estaba. En el presente fracturado por el crimen la madre había muerto cuando don Isidro tenía cinco años. Apenas si la recordaba. Trató de evocar su rostro y no lo consiguió; culpó del olvido al vino, que ella misma le había servido un rato antes. Y ahora estaba para siempre lejos. “¿Qué he hecho?”, se decía con angustia intolerable, viendo al padre entrar a la casa proveniente de un largo viaje, ausente, taciturno, sin disculparse por la hora a la que llegaba ni recordar que era el cumpleaños de su único hijo.

(Esto fue escrito inmediatamente después de ver un registro genealógico de mi familia y enterarme de que el primero del linaje del que haya noticias fue un Isidro Daira, en el siglo XVII.)

~

Durante muchos años creí que yo era el único que entendía los ready-mades de Duchamp: su mérito y originalidad en la historia del arte, la intención del artista y todo lo demás que hacía su valor. Lo mismo me pasó con el cuento de Borges “Fierre Menard, autor del Quijote”; en este caso, ocasionalmente me sigue pasando. Y hay una progresión, porque me pasa también, y mucho más, con la obra de Raymond Roussel.

Esto debería estar diciendo algo sobre la naturaleza de estas obras, algo que tienen en común y es quizás su clave.

Se habla de la comunidad de los lectores, acaso para ocultar el exclusivismo intenso y celoso que caracteriza al lector. Un lector que a lo largo de su vida lee muchos, muchísimos libros, construye un conjunto que es único e irreplicable. Curiosa, paradójica construcción, que lo que construye es un punto, el superconcentrado de lo único.

¿Fue por eso que estos autores y artistas se volvieron favoritos míos? ¿Por el sentimiento de posesión? No creo. Porque también había una punta de angustia en no ser capaz de explicar a los demás lo que yo entendía y ellos no. Aunque ellos creían entender, y quizás estaban en lo cierto.



El absurdo nunca es tan absurdo (nunca es completamente absurdo) porque hay lógicas latentes que siguen actuando por debajo de la voluntad de absurdo. Son lógicas de época, Zeitgeist contra el absurdo. Hay un Dadá para cada época.

Si los espectadores de 1928 de *El perro andaluz* viajaran al futuro y vieran, digamos, *Eraserhead*, ¿qué dirían? No es fácil decidir. Los espectadores del presente no necesitan viajar al pasado para ver *El perro andaluz*. El absurdo del pasado ya ha sido asimilado; se lo puede ubicar en la Historia. La Historia trabaja con las lógicas de cada momento, que por ese trabajo se vuelven momentos históricos.



El auge de la crónica como género literario, en estos últimos años, coincide con la emergencia de esa figura que pulula en las ONG y otros subproductos de la globalización: el Entrometido. El que va a meterse donde no lo llaman, sólo porque no tiene nada que hacer en su territorio propio, y porque nunca le faltan buenas excusas para entrometerse. Es un avatar de la descolonización, tan destructivo como el colonizador clásico. El mismo vampirismo. La misma ignorancia, aunque presuma profesionalmente de lo contrario. Peor, en realidad, porque no se limita a lo geográfico: lleva el mecanismo del entremetimiento hasta el interior de su propia vida doméstica, hasta el interior de sí mismo. Y todo de puro desocupado.



El diario íntimo devalúa la escritura. Porque se lo puede continuar indefinidamente. Porque no apela a la invención, los hechos están ahí, se dan solos, y tienen el precario encanto de lo cotidiano... Queda el ejercicio de estilo. Y la reflexión. Esas dos cosas...

Pero esa devaluación, ¿no será conveniente?

La continuidad-continuación de los hechos, la reaparición de personajes, las situaciones que esperan su desenlace, todo eso crea un ersatz de novela -o es la lectura de novelas lo que preforma la lectura de un diario. Es más: el lector entra en el juego, en la ansiedad, de saber qué va a pasar, tanto o más (seguramente más) que en las novelas, porque son hechos reales, es la realidad la que está al mando...

~

El ensayista escribe sobre los distintos temas de su interés, relacionados entre sí en razón de ese interés... Luego, hay argumentos que se solapan, y no ve razón para escribir de modo distinto ese argumento, es decir para no utilizar un pasaje ya escrito para otro ensayo. Con el tiempo, estas reutilizaciones o autopréstamos van en aumento, y sus ensayos se vuelven una combinatoria y recombinatoria de fragmentos ya escritos, un mosaico cambiante de las mismas piezas. Si decide escribir sobre un asunto que no ha tocado antes, la decisión obedece al interés que despierta en él ese asunto, necesariamente por la luz que proyecta sobre sus intereses de siempre, (Doy por sentado que es un ensayista, sin contaminación de periodismo.) Este nuevo asunto se expone mediante una serie de argumentos. Los ordena en su mente, y advierte que ya los ha escrito todos, dispersos en sus ensayos; no tiene más que buscarlos y transcribirlos en el nuevo orden...

~

El estudio es una de las actividades más misteriosas que hay. De lo que uno estudia, decía un viejo profesor, lo que importa no es lo que se recuerda sino lo que se olvida. Así formulada, la idea suena un tanto paradójica, pero creo que encierra una gran verdad, según mi experiencia del estudio. La lectura, la observación cubren innumerables puntos y momentos. Necesitan el pulido del olvido, que esculpe la piedra bruta de la información.

Una vez, un mes de diciembre, haciendo planes y propósitos para el año inminente, decidí dedicarlo “al estudio”. ¿Al estudio de qué? De cualquier cosa, siempre que fuera estudio. El

estudio es algo demasiado importante para que sea transitivo.

N

El insomnio es como hacer un largo viaje nocturno en avión: uno está encerrado en la oscuridad (puede encender la luz, ¿pero de qué' serviría?), y lo único que queda por hacer es esperar a que pasen las horas.

La comparación es más elocuente puesta al revés: viajar en avión es como el insomnio. Salvo que en el avión uno se está desplazando, cruzando el Atlántico, el Pacífico, el Polo... Y está cruzando las horas, adelantándose a ellas, o volviendo atrás. Las horas del insomnio se mantienen inmóviles sobre las horas de la superficie terrestre, que se van desplazando muy rápido en una dirección u otra.

N

El interés creciente por lo que se llama “outsider art”, creo que podría tener una explicación, y una justificación bastante contundente, en las condiciones (materiales, prácticas, mentales) en que funciona el llamado Arte Contemporáneo. Este se ha institucionalizado a tal punto que hoy un joven artista profesional puede, y casi debe, pasar todo su tiempo en bienales, residencias, ferias, retrospectivas, curadurías, “site specifics”, proyectos... Por supuesto que en su trabajo el artista buscará la diferencia, la originalidad, pero aunque lo consiga de modo superlativo, esa originalidad, esa inventiva, esa calidad estarán sólo en la obra. No en él, porque él ya no tiene tiempo de constituirse en continente de una vida personal, al menos de una que no sea estereotipada e igual a todas las demás. A esto contribuye la presión por seguir produciendo obras para alimentar a ese aparato institucional, la plastificación new age que rodea al artista, la uniformidad del lenguaje crítico.

El artista outsider en cambio, tiene una vida, y la tiene clamorosamente. Casi podría decirse que es ésa su definición, eso lo hace outsider. Su obra es expresión de su locura o su manía o su perversión, viene envuelta en la novela de su vida. Es un extremo, que deberíamos rechazar por

extremo. Van Gogh, Picasso también tenían vidas, y sus obras las expresaban, pero esa expresión estaba mediada por la historia del arte, por la interacción con sus colegas, por la recepción de su trabajo y la reflexión del arte sobre ese trabajo entendido como Arte. El outsider no es un artista en este sentido, no hay mediación. ¿Por qué nos atrae y nos interesa ahora? Porque en él buscamos, o encontramos, un paliativo al arte contemporáneo, que se ha vuelto pura mediación, sin la fábula de los extremos.



El misterioso Bonaventura, en la sexta de sus *Vigilias*, propone lo siguiente: la humanidad, comprensiblemente incómoda en el caos primordial, no esperó a que Dios se ocupara, y ella misma separó, aisló, clasificó, sistematizó, y de todo ese trabajo resultó el mundo en el que vivimos. Dios lo habría hecho mejor, si le hubieran dado tiempo. “Dios” aquí es una metáfora de la labor del tiempo, de los acomodamientos naturales que se habrían realizado por sí solos, obedeciendo a sus propias fuerzas, pesos, volúmenes. Lo habría hecho mucho mejor, y tendríamos un mundo menos defectuoso que el que tenemos.

Me recordó lo que me contó una vez un joven médico sobre una de las primeras operaciones en las que participó. Era una cirugía en la cavidad abdominal; habían sacado los intestinos del paciente para que no estorbaran, y los habían puesto a un costado. Al terminar, el joven vio que el cirujano experimentado que dirigía la operación volvía a meter adentro los intestinos así nomás, en montón, y se disponía a coser. Le preguntó si no habría que acomodarlos un poco. No. Eso se haría solo. Al contrario: si ellos intentaban acomodarlos lo más probable es que terminaran enredándolos, y se haría un nudo que mataría al paciente.



El modo más común de describir o recomendar novelas consiste en decir “es sobre...”, y a continuación poner el tema o ambiente o personajes: “una familia disfuncional”, “los refugiados de la guerra en Sudán”, “dos jóvenes que buscan su vocación”... Las críticas o reseñas hechas por profesionales no son muy distintas. Si la recomendación es muy enfática, el relato de la temática se

extiende y detalla, y eso es todo.

Pero la literatura es forma. Esas descripciones o recomendaciones no dicen nada sobre el mérito o demérito literario de la novela. Es cierto que la forma, para ser forma, debe serlo de alguna materia, o sea que ésta también existe. Estando ambas, es más fácil hablar de la materia que de la forma.

El hecho de que sea casi imposible hablar de una novela sin decir en algún momento “es sobre...” debería significar algo sobre el género novela o la “forma novela”. Ese algo puede ser o bien que la forma de la novela sea su materia, o bien que indique el triunfo de la materia sobre la forma, vale decir una derrota de la literatura en su formato más exitoso.



“El problema del connoisseur es expresar exactamente su gusto” (Anthony Powell). La palabra clave aquí es “exactamente”. La palabra “problema” por su parte admite una definición particular: no es un problema de los que plantea la realidad sino uno que el connoisseur crea, pule, refina, para su propio uso particular. Lo exacto de la expresión no se refiere tanto a una expresión “mejor” que otra, sino a la clase de expresión que lo vuelve connoisseur, porque su saber es de precisión y su identidad es inherente al recóndito margen de diferencia con otros conocedores.

El artista se expresa con su obra, y la obra constituye una milagrosa expresión exacta del artista, milagrosa en su exactitud porque alcanza hasta el último y mínimo detalle. Así nace, y es espontáneo. En el connoisseur el proceso se invierte, y es la exactitud, ya no la obra, la que se derrama sobre él como una sustancia alucinógena.



El problema central y permanente que enfrenta el escritor es el del valor, la calidad de lo que hace. Es una espada de Damocles, una condena, inescapable, presente en cada momento de su

trabajo, en el libro entero y en la frase, en la idea inicial tanto como en el desarrollo, en cada página y en cada coma. Es algo que puede echar a perder el gusto de escribir (es un gusto frágil), cubrirlo de un manto de obligación, y a la larga de una tristeza amarga y resignada. (Como un almacenero que debe preocuparse por la calidad de los productos que vende.)

¿Cómo salir? Escribir mal no es una solución, porque el valor sigue operando. Se me ocurre que lo más eficaz sería desplazar el valor, ponerlo en otro lado, lo que en la estrategia militar se conoce como una maniobra de distracción. Y hay una al alcance de la mano.

Sucede que por fortuna los libros pueden tener un valor independiente del valor literario de su contenido: el valor del coleccionismo. No es un capricho de snobs o ignorantes, sino una pasión perfectamente respetable, aun desde el punto de vista literario. El amor a la lectura, a la literatura, a los grandes escritores, se derrama en forma natural y casi inevitable al libro como objeto físico. Éste puede valer por su belleza, por su rareza, por su antigüedad. A la antigüedad dejémosla de lado, no nos sirve en este caso. Pero hay muchos modos de hacer bello y raro un libro. Y una vez puesto ahí el valor, la escritura se libera de esa condena.



El proletariado menguante

Cuenta González Vera en sus memorias que una vez, en el elegante club de Santiago donde trabajaba de lustrabotas en su juventud, oyó a uno de los socios, un viejo terrateniente patricio y conservador, comentar con alarma que veía a los miembros de la clase obrera chilena cada vez más pequeños. La explicación era que se alimentaban mal, resultado de lo cual era que de generación en generación se iban haciendo más bajitos y enclenques. Pronto no iban a servir para el trabajo, y ellos, los señores, tendrían que tomar la pala o ir a la fábrica...

Para frenar este peligro era urgente empezar a darles bien de comer, establecer una política de Estado de alimentación abundante, nutritiva y barata. Pero era muy probable que los muy taimados rotos, previendo que saciar el hambre hoy significaría más trabajo mañana, se negaran a aprovechar este beneficio y siguieran comiendo mal.

¿Pero hasta dónde se puede disminuir? Este señor decía haber visto en la calle jóvenes proletarios “de este tamaño” (separando diez centímetros el pulgar y el índice). Exageraba, indudablemente.

~

El realismo es lo que da la posibilidad de extenderse en el relato y escribir libros de muchas páginas. Qué raro. ¿No debería ser al revés? Porque lo fantástico permite el vuelo de la imaginación, al que los hechos le ponen límites estrictos. (No es que lo fantástico no tenga límites: se los pone el verosímil, que ahí es más implacable que en el realismo.) Pero creo que el realismo se extiende más porque admite más descripción, más comentario. Lo fantástico se agota en su formulación, y mucha descripción o comentario o acumulación de detalles lo hace menos creíble.

Ahora bien; ningún relato es del todo fantástico. Lo fantástico es una desviación de contraste sobre una base inevitablemente realista. Eso produce una alternancia, un ritmo, de extensión y brevedad.

~

El relato escrito no parece ser el mejor soporte para la novela policial, al menos para el “murder mystery” clásico al estilo inglés. Porque el género suele obligar a muy laboriosas descripciones, de cuartos, muebles, aparatos, con distancias, tamaños, posiciones relativas. El dibujo lo haría mejor, y de hecho no son pocas las novelas policiales que intercalan un dibujo o plano, clara admisión del fracaso del texto. Lo mismo el cine, que como casi siempre es adaptación de una novela o cuento cumple la misma función (laboriosa, obligada) que la imaginación del lector.

Lo anterior se refiere al espacio. Pero el tiempo también tiene una importancia crucial en la novela policial. En ese punto el relato escrito es más adecuado que el cine, aunque parezca paradójico porque el cine es un arte temporal. Pero la herramienta temporal del cine es el montaje, que si existiera en la realidad (en el tiempo real) sería el instrumento favorito del criminal, el que

le haría posible, al fin, el crimen perfecto.

~

El surrealismo empezó como un movimiento literario, y los escritores iniciadores pusieron el acento en el aspecto lingüístico, con la escritura automática, “les mots font l’amour”, cosas por el estilo. Con el tiempo derivó hacia la pintura, y en los escritores surrealistas tardíos predomina una voluntad de visualización pictórica que para ser eficaz necesita de un discurso convencionalmente representativo, preciso, claro, transparente; las palabras dejan de hacer el amor y se ponen a trabajar. La exigencia de claridad y precisión es mayor que en la narrativa realista, porque en ésta lo que debe “ver” el lector es el mundo y los seres que conoce, mientras que el escritor surrealista está poniendo en escena figuras y hechos insólitos, invenciones y quimeras de la fantasía.

Un buen ejemplo es el cuento “El hombre del Pare Monceau”, de Mandiargues, surrealista tardío por antonomasia.

~

El viejo Síndrome de la Página en Blanco ha muerto. Lo mató la computadora. Deberíamos alegrarnos, porque era una fuente de ansiedad y preocupación, un bloqueo creativo. Pero veo que no es tan así, porque los viejos usuarios del papel seguimos agenciándonos un ersatz del síndrome muerto, como si lo extrañáramos, abriendo un documento nuevo en el Word, y mirando, al menos por un instante, la página en blanco que se dibuja en la pantalla. Qué patético. Los llamados “nativos digitales” no lo hacen jamás. Ellos tienen un nuevo síndrome al que hacer frente, el de la Página Llena, porque efectivamente la pantalla de la computadora está cubierta con toda la información y la literatura y el arte del mundo, y es muy difícil poner algo más. Sólo se puede redistribuir lo que ya hay, o “intervenirlo”. Esto último, la intervención, es la forma.

N

En el futuro se había inventado un software maravilloso, de no creer; pero existía de verdad. Uno escribía en su computadora cualquier cosa, no palabras sino letras y espacios a ciegas, poniendo los dedos al azar en el teclado, hasta llenar una página, o dos, o cien, las que quisiera. No importaba el galimatías que quedara, como el del mono de la fábula sentado a la máquina de escribir. Después ponía a actuar el programa, que era básicamente un decodificador. Trataba a esa acumulación de letras y espacios como un texto escrito en clave, y descubría ésta. El desciframiento podía hacerlo el programa mismo, en segundos, o podía hacerlo el usuario si quería entretenerse. Disponiendo de la clave, era un trabajo mecánico, no difícil pero sí laborioso, porque se trataba de claves complicadísimas. Algunos lo disfrutaban, y hasta se volvían adictos. El texto resultante tenía sentido, dado que el programa elegía, entre los miles de millones de posibilidades, la que diera el sentido más coherente al todo. Se ayudaba con programas auxiliares que tenían archivados, y revisaban en microsegundos, todos los géneros, estilos y procedimientos de la historia de la literatura. Aparecía, sorprendente, inesperado, ante los ojos del usuario, que en cierto sentido (y en el sentido legal sin duda alguna) era su autor. Él lo había escrito, pero hasta que no lo leía no sabía de qué se trataba. Los escritores que tenían este programa (se podía bajar gratis de la web, pero se necesitaba una computadora muy potente) empezaron a escribir con él sus libros, que tuvieron tanta aceptación como los libros escritos del modo convencional, de los que no se distinguían mayormente.

N

En la casa de Goethe. La tentación del enciclopedismo.

Piedras, libros, esqueletos de pajaritos, estatuillas egipcias, caligrafía árabe, grabados, retratos de sus amantes, sellos, herbarios, piedras, monedas romanas... Parece una enumeración caótica, de las que quieren dar cuenta de la variada población del mundo. Los museos se pretenden serios, especializados, el mismo museo anexo a la casa de Goethe pretende serlo; pero él lo derrota al haber reunido su contenido.

Lo más curioso de lo que vi: sellos de marfil, de un centímetro de diámetro, representando escenas eróticas “al revés”, para que una vez mojadas en tinta y aplicadas a un papel aparecieran

“al derecho”. Aunque ¿cuál es el derecho y cuál el revés en una escena erótica? Pero ese “para que aparecieran” es la esencia de lo erótico. El erotismo es un sueño que se hace realidad, lo que significa de por sí una inversión. Y la miniatura es lo portátil del erotismo. No lo meramente portátil como un libro de bolsillo o un jarrón, sino lo portátil miniatura, como para que en el bolsillo quepan cien o doscientos. La numerosidad de lo innumerable.



En la década de 1970 la artista polaca Alina Szapocznikow empezó a hacer lo que llamó “fotoesculturas”, fotografías ampliadas de “esculturas” que eran pequeñas formas hechas con chicle, manteca derretida, un chorro de agua, fuego... La relación entre escultura y fotografía es larga; creo que Rodin fue pionero en fotografiar sus esculturas y darles status artístico, no ya meramente documental, a esas fotos. La relación puede haber nacido de la necesidad que tenían las primitivas cámaras de que el modelo posara inmóvil, como una estatua, largos minutos. En tanto disciplinas artísticas, se diría que se establece entre ambas una relación natural, la relación natural de los opuestos: al peso y bulto de las estatuas enfrentarle la casi inmaterialidad de la foto, a la ardua tarea de picapedrero o tallador la limpia instantaneidad de apretar un botón. Lo de esta artista polaca consistió en llevar a sus últimas consecuencias algo que estuvo siempre latente. A tal punto que es como para preguntarse cómo no se le ocurrió a alguien antes. Pregunta peligrosa tratándose del arte contemporáneo, en el que parece como si todo hubiera sido probado ya. Y, en este caso, quizás toda la historia de la fotografía ha sido lo mismo que hizo Alina Szapocznikow.



En la medida en que un narrador va apartándose de formas y contenidos convencionales, sus textos van haciéndose más breves. También contribuye a esta brevedad un escrúpulo estético, de concisión y previsión. Y, no menos importante, un cálculo de tendencia práctica: la densidad que resulta de un empleo artístico de la materia narrativa hace difícil sostener la lectura más allá de cierta cantidad de páginas. (Escribir y tratar de hacer publicar otro *Finnegans Wake* no parece un proyecto muy prometedor.) Es bastante obvio que lo que hace el volumen generalmente abundante de las novelas comerciales es una mecánica catálisis detallista que no tiene nada de literario.

Ahora bien, esta escalada de brevedad puede llevar a una extensión, o a una falta de extensión, que a ciertos autores (como es mi caso) les anulen el placer de ofrecerle al lector un libro que pueda recorrerse con la actitud de la buena literatura del pasado. El relato se deseca en esquema de relato, en cerebración de relato. Confieso que hay aquí una ambigüedad: el gusto y el proyecto de lo nuevo, sin renunciar a lo viejo, a lo bueno y lo malo de lo viejo. Pero es ambiguo sólo si se lo disocia en “nuevo” y “viejo”, no si se lo ve como un artefacto específico hecho de contrarios que eran contrarios antes de que ese artefacto existiera.

N

En los años setenta, entre mis amigos escritores se hablaba con admiración de la poesía concreta de los brasileños, y del *Coup de dés* de Mallarmé, que era su mito fundacional. Todos coincidíamos en que era una innovación valiosa, y asentíamos a su soporte teórico. Muy bien. Yo aceptaba todo eso, que la linealidad convencional de la vieja literatura debía romperse, la página constelarse, que había que liberarse de la apolillada sintaxis del discurso banal y dejar que las palabras hicieran el amor (recuperando el prestigioso slogan surrealista), que la escritura se hiciera escritura de verdad y no transcripción fonocéntrica del lenguaje, etc., etc., etc. Pero al mismo tiempo, sin renunciar a mi aceptación de estas ideas de ruptura creativa, encontraba pobres sus resultados. No estaba dispuesto a renunciar a tanto. Podía escribir algo así en términos de juego de salón, no en los de mi vocación, entonces en ciernes, de escritor.

Sin proponérmelo realmente, resolví la contradicción a mi modo. No es que quiera ponerme de ejemplo, pero esto es ilustrativo de lo que quiero proponer. Mi modesta superación dialéctica de mi modesta contradicción de conciencia fue una novelita (que nunca publiqué ni falta que hace): *Zilio*. Consistía de más o menos una decena de capítulos, todos repitiendo el mismo argumento; un estanciero de la pampa, con un gran establecimiento de muchos empleados y constantes invitados, era aficionado a los hongos, estudioso de sus especies y variedades, y gastrónomo; salía a recoger ejemplares comestibles en los montes y prados de su propiedad, los cocinaba, y envenenaba a todo el mundo: los hongos que había elegido eran muy parecidos a los comestibles pero eran venenosos, en alto grado. Morían todos, menos él, que se salvaba in extremis. Toda la novela era así, el último capítulo igual que el primero, con toda clase de variaciones por supuesto pero sin cambiar el argumento.

De ese modo yo hacía mi “novela concreta”, es decir espacializaba el tiempo, lo ponía (al tiempo) en un plano visible, pero sin renunciar a la riqueza de la literatura que a mí me gustaba, dándome en las variaciones de cada capítulo todas las posibilidades de la invención (más que en

otro tipo de relato más convencional, donde esas posibilidades están limitadas por las exigencias de la continuidad: en la repetición valía todo), sin renunciar siquiera a la linealidad que estaba denunciando, porque el lector podía mantener la expectativa de que en el próximo capítulo este sujeto al no acertara con los hongos comestibles. Mantenía algo que conservé en todo lo que escribí después: el verosímil; porque equivocarse con los hongos es algo que pasa, y volver a equivocarse también. De hecho, me había dado la idea algo leído en un libro de John Cage, sobre hechos que le habían sucedido; y Cage, no casualmente, estaba muy en la línea de esta clase de vanguardismos.

En fin. No quiero (no podría) hacer el panegírico de este viejo experimento, pero, como dije, su recuerdo me ha sugerido que habría un modo de rescatar vanguardias radicales inviadas, de las que se califican de “callejón sin salida”. Justamente el recuerdo me vino el otro día, leyendo un artículo sobre letristas y situacionistas. Lo leía con el previsible escepticismo con que leo casi todo en estos tiempos, sin siquiera prestar mucha atención, a pesar de lo cual en ciertos pasajes revivió mis simpatías y ambigüedades de antaño. Esa película con la pantalla negra del comienzo al fin, esos poemas hechos todos de consonantes elegidas al azar, una novela escrita en signos idiosincráticos indescifrables... Todo eso no llevó a nada, de más está decirlo, lo cual no impide admirar, y hasta exaltarse, con el valiente extremismo de la actitud, sobre todo en vista del enemigo al que apuntaban, que sigue siendo nuestro enemigo: el pasatismo, la demagogia, la apropiación comercial del arte. De ahí que me pregunte si no sería posible “traducir” esas actitudes, sin traicionarlas (y hasta radicalizándolas más todavía), al idioma de la vieja literatura que decidió nuestra vocación. Me gustaría pensar que es lo que he venido haciendo yo todos estos años. (No me gustaría en cambio pensar que lo que hice fue simplemente tematizar propuestas vanguardistas.)

~

En los teleteatros o culebrones clásicos latinoamericanos hay cuatro asuntos que casi nunca faltan; la revelación de una maternidad o paternidad ocultada durante muchos años (“yo soy tu madre”); el doble, la hermana o hermano idénticos de cuya existencia no se sabía nada hasta entonces, y cuya aparición causa grandes problemas porque suele ser tan demonio de maldad como ángel de bondad es el o la protagonista (lo interpreta el mismo actor o actriz); la ceguera, que por un motivo u otro afecta repentinamente al o la protagonista; y la amnesia.

Los cuatro tienen que ver con la identidad. ¿Quién soy? ¿Cuál soy? No recuerdo quién soy. No puedo verme en el espejo. Es posible que el éxito del género, y de cualquier género narrativo, tenga que ver con la adecuada, si es preciso obvia y brutal, tematización múltiple de un concepto central. Y que ese concepto, como aquí la identidad, sea central en la vida social y personal.



En un mundo de reproducciones... los estudiosos del arte prefieren la obra real antes que su reproducción. (Aunque hay que notar que los óleos antiguos, al ir adelgazándose la capa de pintura, van tomando la textura de una reproducción.)

Prefieren la obra real porque en ella hay más datos que en la reproducción. De acuerdo. Más que de acuerdo. No sólo hay más datos, sino que están todos (hay muchos que la reproducción, por buena que sea, omite). Pero, justamente, “decirlo todo es el modo más seguro de aburrir”. (Voltaire).



Entre el Museo y el Libro hay una relación de mutua metáfora. El libro puede ser “museo imaginario”, tal como el museo puede ser el “libro” que cuenta, en sus testimonios tangibles, la historia de un pueblo o de una época o de un artista.

Creo que el libro triunfa. No sólo como lo hace en mí, que encuentro su superioridad manifiesta en más modos de los que podría enumerar, sino por motivos intrínsecos a sus naturalezas respectivas. Lo prueba el hecho de la metáfora, que pertenece al mundo del libro.

Cuando se da uno de esos casos de metáforas mutuas, hay que ver cuál es el miembro operativo, es decir el que hace metáfora a la metáfora.



Es comprensible que se desconfíe, o se descrea, como descreo yo, de la realidad de los hechos paranormales, porque todo lo que tenemos de ellos es un relato, de los que piden “la momentánea suspensión de la incredulidad”. Apenas producidos, los hechos dejan un relato, y es lo único que dejan. Se vuelven un relato. Aun al que lo presencia, o lo sufre o experimenta, no le queda como prueba más que el relato. Es cierto que en ese caso el relato lo hace él, no se lo hacen, y no debería desconfiar de sí mismo. Pero yo creo que sí debería desconfiar, porque el relato, no importa quién lo relate a quién, impone su forma, triunfa en su autonomía, ajena a cualquier realidad. No se trata de creer o no creer en un hecho, sino en un relato.

(Se dirá que muchas veces hay una documentación material en apoyo del relato: fotos, filmaciones, huellas, objetos... Casi siempre han resultado falsificaciones. Pero aun poniendo la mejor buena voluntad para aceptarlas, no pasan de ser ilustraciones del relato, y como tales dependen de él.) Para servir a los fines de confirmación, el relato debe ser muy exacto, muy detallado. Pero aquí se presenta una dificultad insuperable; un relato, cualquiera, así sea de un hecho real o de uno ficticio, nunca es completamente exacto y detallado, siempre admite una precisión y un detalle más, al infinito, porque la lengua es sintética, y sigue siéndolo por más que profundice en el análisis.

No obstante todo lo cual, los hechos sobrenaturales cumplen una función, la de hacernos sentir la nostalgia de que lo que sucede en los relatos no suceda en la realidad. Y esa nostalgia es la creencia, sin la cual sería penoso vivir.

~

“Es más fácil decirlo que hacerlo”. Los escritores vivimos dentro de esa frase. A la larga descubrimos que es más fácil decirlo que hacerla.

~

Eso de que la cantidad se transforma en calidad me parece bastante dudoso. Más razonable me parece decir que con la cantidad aumentan las probabilidades de que haya éxito, que es la forma

activa de la calidad. Si *uno* abre diez mil ostras, la probabilidad de que encuentre una perla va a ser mayor que si abre solamente diez. Pero donde está en juego la verdadera calidad el cálculo no sirve. Si en un país hay diez mil escritores en actividad, las probabilidades de que haya uno bueno no son mayores que si hay solamente diez. Es más: el cálculo se invierte. En diez es más probable que en diez mil. Aplicado a las ostras: si las diez ostras son perlíferas (de la especie Pteriidae), las probabilidades de encontrar una perla en una de ellas es alta; si las diez mil son de las comestibles no perlíferas, esa probabilidad es baja. Qué digo baja: bajísima.

N

Ésta es una idea que tengo desde hace mucho tiempo, casi podría decir desde siempre. Su enunciado es por demás simple: todo el engorro y la dificultad de fabricar miniaturas podrían evitarse haciéndolas grandes. El problema de la fabricación de miniaturas está en la desproporción entre las manos, el ojo, el cuerpo en general del hombre y el detalle minúsculo del objeto a hacer. Es preciso usar instrumentos, lupas, métodos indirectos. Aunque yo nunca he hecho miniaturas, me pone nervioso pensarlos. Toda inadecuación me produce el mismo efecto, y siempre estoy corriendo imaginariamente a llevar socorro, pensando soluciones. Esta es tan obvia que me asombra que nadie la haya propuesto antes, porque se ofrece casi por sí sola. En lugar de estar sufriendo con un objeto pequeñísimo en el que no entran los dedos, y cada cosa es un sufrimiento, hacerla en tamaño humano; de sólo pensar en lo fácil que se haría se siente un importante alivio. La objeción de que así se perdería la virtud y el encanto propios de la miniatura es perfectamente descartable. Toda esa virtud y encanto no están en el tamaño sino en la representación, como en la obra de arte.

Hay una objeción más importante: en el afán de representar mejor el objeto o escena, fin último de la miniatura, grande o chica, su fabricante irá al detalle cada vez más definido, más “profundo”, y ahí se verá enfrentado otra vez con lo pequeño y lo pequeñísimo en lo que no entran sus dedos y necesita instrumentos, etc. Y si ahí vuelve a agrandar, para trabajar con comodidad, inicia una escalada dentro de su obra, por la que las partes de ésta se van haciendo más grandes cuanto más pequeñas son.

N

Este fin del mundo supuestamente anunciado por los mayas era en realidad, según dicen, el fin de su calendario, o el fin de un ciclo, o algo así. Fantasear por fantasear, los charlatanes que discurren con tanto fervor sobre estas cosas podrían haber hablado, en lugar del fin del mundo, del fin del tiempo. Habría sido igual de inane, pero habría dado una buena ocasión de pensar e imaginan De pensar lo impensable, que es lo que realmente ejercita el pensamiento, lleva la intuición a sus últimas fronteras, y puede contribuir al desarrollo de la inteligencia, que tanta falta nos hace. El mundo sigue existiendo tal como lo conocemos, pero el tiempo se extinguió. ¿Cómo puede ser? ¿Qué pasa con nosotros? ¿Hay vida fuera del tiempo? No vale decir que todo quedaría fijo como una gran foto, eso sería como negarse a jugar el juego. No. Todo seguiría funcionando, pero sin tiempo, como sacar un color del paisaje y dejar todos los demás.

No me extraña que hayamos dejado pasar este interesante desafío. No porque sea demasiado difícil, sino porque a nadie le gusta pensar.

~

Existiría la posibilidad de una película de espías en la que todos los diálogos fueran contraseñas, de las que se usan para reconocer discretamente y sin posibilidad de error a un contacto: uno dice una frase y el otro da la réplica.

-Me dijeron que usted tiene una novia muy bella.

-Está durmiendo.

No necesitan decir más. Ya se han asegurado de que uno y otro son ' quienes deben ser. Sólo resta que cambie de manos el documento, las llaves o cualquier cosa que sea el objeto de la transacción secreta.

Claro que por una extraordinaria casualidad el segundo podría acertar involuntariamente con la réplica establecida, como pasa en la novela de Graham Greene *El ministerio del miedo*. Para reducir las probabilidades de este accidente la réplica debe hacerse lo más incoherente que sea posible; no así la primera frase, la de contacto, porque ese agente podría equivocarse de persona y si le dice algo demasiado raro llamaría la atención. Lo ideal sería:

-Perdón, ¿tiene hora?

-Los conejos negros se pierden en el bosque.

Aunque eso tampoco sería lo ideal, ya que podría ser que el que pregunta la hora no sea el agente esperado sino alguien que realmente quiere saber qué hora es. En ese caso la respuesta extravagante llamaría la atención. Supongo que hay que buscar un delicado término medio. Pero en el cine, no en la realidad, pueden tomarse algunas licencias.

Si se hiciera esa película en la que todos los diálogos fueran señas y contraseñas, los espectadores no deberían estar al tanto, y apreciarían (o no) la película como una experiencia surrealista, o un derivado de Ionesco. Salvo que la habilidad del guionista consiguiera disimular la extrañeza del diálogo en las peripecias de la acción.

✈

Fontenelle: “Il n’est point de chagrin qui tienne contre une heure de lecture”. No hay pena que resista a una hora de lectura. Suena a verdad, al menos para algunos: el remedio universal a tristezas, preocupaciones y otros desánimos. Es cierto que hay quienes no leen nunca y se las arreglan con otros remedios. Supongo que Fontenelle se refería a gente como él y sus colegas y amigos, philosophes franceses dieciochescos para los que la lectura era un diálogo con la inteligencia y parte integrante de la sociabilidad.

También habría que preguntarse: ¿qué pena?, ¿qué lectura?, ¿qué hora?

Y si la respuesta en los tres casos es “todos, todas”... le estamos dando a la lectura un carácter mágico, la extendemos sobre el mundo como una capa adherente de tiempo.

✈

Fritz Lang dijo que él fue el inventor de la cuenta regresiva. Lo hizo en la filmación de su película *La mujer en la Luna*, en la que hay un lanzamiento de un cohete. Dijo que había previsto

una cuenta para darle suspenso al despegue del cohete, pero pensó que con una cuenta normal el público no sabría hasta qué número había que llegar... Quizás ya existía antes y él no lo sabía; la cuenta regresiva parece algo demasiado elemental como para que haya tenido que esperar al siglo XX y la invención del cine y de los cohetes para existir. Claro que antes no debía de tener ninguna función; a mí no se me ocurre ninguna, salvo la de jugar con los números. El lanzamiento de un cohete es una operación especialísima, sin equivalentes anteriores. Pero quizás no hubo lanzamientos de cohetes en la realidad, por lo menos grandes y espectaculares, antes de la filmación de esta película, que es de 1928. Tampoco debe de haberlos habido en el cine (Méliès no cuenta, como no lo hace Verne, porque eso no es un cohete sino una bala). De modo que el de Fritz Lang fue el primero, y entonces la cuenta regresiva venía casi obligada, lo que disminuye un poco, pero no tanto, su mérito.

~

Fundación mitológica del realismo en literatura. Hubo un momento en que los escritores se aburrían de los dioses y las hadas y los héroes y las doncellas y todo el elenco de personajes y escenarios y hechos que constituían la maquinaria tradicional de la literatura. Querían variedad, sorpresas, algo distinto y nuevo. ¿Dónde encontrar esa renovación? Todas las ideas que se les ocurrían volvían a lo mismo, no eran lo nuevo ni podían serlo porque seguían saliendo de la misma fuente. Entonces, tuvieron una idea audaz, que parecía contradecir su propio oficio: renunciar a la fuente de la que había venido su material hasta ese momento, que no era otra que la imaginación literariamente educada, y dejar que sus argumentos y personajes y escenarios se los diera un agente externo a ellos. Era una jugada arriesgada, hoy la llamaríamos vanguardista, o hablaríamos de un “procedimiento” como el de Raymond Roussel. La materia de la que en adelante se alimentarían sus ficciones sería la que les diera la realidad, en sus formaciones y desarrollos propios. De ese modo evitaban recurrir al gastado repertorio de la imaginación. Hay que hacer notar que esta maniobra no se les habría ocurrido si no fuera porque en ese preciso momento histórico (y no abandonamos el terreno del mito) la realidad se volvía interesante, rica, cambiante, abigarrada...

~

Fui un lector muy precozmente intelectual, muy highbrow y no poco snob, muy literario. A los catorce años ya estaba leyendo a Kafka, a Froust, a Borges. Quería ser escritor, y me reflejaba en los grandes escritores que admiraba. Mi padre, que no podía estar más lejos del mundo de la literatura, leía a la noche en la cama, antes de apagar la luz, unas novelitas de vaqueros, de un autor que se llamaba Marcial Lafuente Estefanía. Siempre había una en su mesa de luz. Eran unos libros chicos, con tapas de papel, no más de cien páginas en papel barato. A veces por la tarde yo iba a tirarme en su cama y les echaba una mirada. Leía un poco, no creo que mucho porque mi gusto ya estaba envenenado, y no podía encontrarles ningún mérito, ni siquiera el del entretenimiento. Volví pronto a mi dieta de Historia de la Literatura, pero no sin un vago sentimiento de nostalgia. Nostalgia de la liviandad, de la impunidad, de una cierta libertad que faltaba en mis autores de cabecera. Yo quería ser un gran escritor, un genio, como Kafka o Proust, pero esos escritores estaban cargados con la inmensa responsabilidad de mantener la calidad, de construir su Obra-Vida, de no apearse del monumental camello de lo Sublime... Exagero, pero lo hago para dar una idea del contraste que sentía entonces. Y de un conato de angustia que sentía palpitar dentro de mí. Porque siendo un genio como quería ser tendría que renunciar al dichoso anonimato de Marcial Lafuente Estefanía (perfectamente anónimo a pesar de sus tres sonoros nombres), que no tenía nada que temer de los críticos ni de los historiadores de la literatura y podía escribir lo que se le diera la gana, de a una novelita por semana, que era el ritmo en que aparecían, como una artesanía feliz y despreocupada. Nunca resolví la contradicción, y creo que a lo largo y ancho de mi vida de escritor escribí sin tratar seriamente de resolverla.

Mientras escribía lo anterior recordé algo que me dijo mi padre una vez sobre sus lecturas. Debió de causarme una impresión especial porque recuerdo la circunstancia: viajábamos en tren, no sé adonde ni por qué, pero seguramente era un viaje largo, porque él había llevado una de las novelitas de marras y la iba leyendo. No recuerdo si yo le saqué conversación al respecto, pero me dijo que sospechaba que los autores (el plural era una elocuente intuición sobre el anonimato esencial de esa materia) debían de tener algo así como módulos previos (no usó esa palabra, pero era lo que quería decir) con los que “armaban” cada novela, ahorrándose trabajo. Apuesto a que era una sospecha bien fundada. Me hizo soñar con novelas que se escribieran solas, o con una ingeniosa máquina que produjera novelas a entera satisfacción del autor y felicidad del lector. Me anticipaba a los sueños razonados de Raymond Roussel.

~

Ha empezado a molestarme el sonsonete del “noventa y nueve por ciento” (o más bien del “noventa y nueve coma noventa y nueve por ciento”) con el que se llenan la boca los probabilistas, tan seguros de los hechos como de sí mismos. Por mi parte, creo que si hay dos opciones, A y B, y

por antecedentes estadísticos, todo lo científicamente comprobados que quieran, hay un 99,99% de probabilidades de que se dé A y un 0,01% que se dé B, pues bien, una vez determinado eso hay que poner lado a lado A y B, o sea 99,99% y 0,01%, y asignarles un cincuenta por ciento de probabilidades a cada uno. Es tan probable que se dé uno como que se dé el otro. ¿Cómo negarlo? Es lo que pasa en la vida real, todos los días, bajo nuestros ojos. De otro modo nunca pasaría nada extraño y sorprendente, la realidad sería tediosa y previsible, como evidentemente la quieren estos probabilistas del noventa y nueve por ciento.

~

Había oído decir que la gente suele pensar en un muerto querido al hacer o decir ciertas determinadas cosas, por una asociación automática, y creía que no era mi caso, hasta que me di cuenta de que yo también lo hacía, y ahora mismo lo estoy haciendo. Tenía un amigo, que murió, muy puntilloso en cuestiones de idioma. Un día, charlando sobre el tema, se quejó de un error muy frecuente (que en realidad casi nadie considera un error), cual es usar la palabra “ahora” en una narración en pretérito, para significar el presente de la acción del relato. Le di la razón distraídamente, acostumbrado como estaba a sus quisquillosos escrúpulos de corrección. Él sacudió la cabeza con desaliento y dijo; “Ya me estoy resignando. Es una batalla perdida”. Yo mismo debía de usar ese “ahora” fuera de lugar, y él lo habría visto en mis libros, y eso le estaría haciendo perder las esperanzas.

Pasaron los años, mi amigo murió, y hoy día cada vez que estoy a punto de escribir “ahora” en un relato en pasado (y soy muy dogmático en escribir mis relatos siempre en pasado) me acuerdo de él y busco una alternativa. Me acuerdo de su gesto y de sus palabras, “es una batalla perdida”, que me hacen sonreír por la incongruencia entre el fragor de una batalla, además perdida, y un error tan mínimo, y además discutible. Pero, por lealtad, sigo remplazando ese “ahora” que estaba por poner por un “entonces” o “en ese momento” o una perífrasis más elaborada.

Apuesto a que él jamás habría pensado que esa observación, una entre tantas, pronunciada en una de las larguísimas charlas que tuvimos durante tantos años, iba a ser su monumento funerario en mi mente y mi corazón. Aunque no debe de ser casual que sea justamente la palabra “ahora”, ese presente incorrectamente injertado en el pasado, la que me lo devuelva.

~

“Hago, a la medianoche, antes de meterme en la cama, la lista de actividades para mañana. Una vez hecha, llegado al último ítem (el séptimo, después del banco, mis escritos, compras, lecturas, tareas domésticas, llamadas), siento que falta algo, y me quedo con la lapicera suspendida a media altura, pensando, y a pesar de lo vivido y urgente de ese sentimiento de que me falta anotar algo, no puedo recordarlo.”

Esta nota la tomé anoche, impromptu, después de haber tenido la lapicera suspendida sobre el cuaderno durante un momento, tal como lo escribí. Creo que lo que faltaba anotar, la séptima tarea, era ésa justamente, escribir algo más. Hacer la lista había sido un acto de escritura, y como tal pedía algo más. ¿Cualquier cosa? Sí. Pero no exactamente cualquiera. Cualquier cosa que exigiera una cierta precisión en la expresión.

~

Hay algo que me está molestando... ¿Qué es? Pienso, recapitulo, y no encuentro nada. ¿Entonces? Tenía algo preocupante hace poco, que me estaba impidiendo vivir tranquilo (lo tenía todo el tiempo en el pensamiento, en primer plano o en el fondo, siempre), pero eso ya se solucionó, del modo más satisfactorio, y no hay ningún otro problema en el horizonte. ¿Entonces? La única explicación que encuentro para mi inquietud es que aquel asunto dejó una especie de huella de preocupación en mí, una forma de preocupación vacía pero con la forma intacta, el cascarón, sobre el que el resto de mi mobiliario mental irá presionando hasta aplastarlo. No podrá hacer mucha resistencia porque es un cascarón vacío, no tiene absolutamente nada adentro.

~

Hoy, para todo trabajo humanístico que emprendamos nosotros o que juzguemos en otros,

exigimos un máximo de rigor filológico, ediciones críticas, anotaciones, bibliografías. No siempre fue así. Justamente algunos de los grandes textos del pasado, de cuya transmisión exigimos ese rigor, fueron escritos sin él. Por ejemplo los importantes desarrollos matemáticos de Leibniz a partir de la doble hélice de Pascal, de la que tenía un conocimiento indirecto, casi adivinatorio (se había enterado del tema por alusiones casuales en algunas cartas), que hoy nos escandalizaría por lo inadecuado. Y pasaba lo mismo con toda la filosofía, las ciencias, por lo menos hasta bien entrado el siglo XIX. Me pregunto si ese rigor filológico no se estará llevando demasiadas energías que sería más fecundo poner en el trabajo mismo (porque al fin de cuentas la filología no es sino la preparación del trabajo). Hay algo de esterilizante ahí, como si un trabajo filológico bien hecho fuera todo el trabajo, como si la historia bien hecha no dejara espacio para seguir haciéndola. Quizás si dejáramos de lado el rigor y volviéramos a lo aproximativo de una información deficiente, volvería a haber un florecimiento humanístico...

Esta hipótesis pueda probarse en los tiempos inmediatamente venideros, si filósofos y científicos empiezan a usar la web como fuente de información.

~

Hubo un fenómeno provocado por el interés, la curiosidad y las ganas de divertirse: los animales empezaron a transformarse unos en otros; el zorro se volvía lombriz, la lombriz koala, el koala cocodrilo, y así sucesivamente hasta que no quedó ninguno que no fuera otro. Querían ver qué se sentía.

¿Se dieron el gusto? ¿Se sacaron las ganas, señores animales? ¿El león pudo al fin ver cómo era ondular como la cobra, y hacer figuras con su elegante cuerpo tubular, flexible como el agua y silencioso como el aire?

Sí. El gran capricho colectivo quedó satisfecho. Y nada parecía haber cambiado: en las apariencias, la hiena seguía siendo hiena, y el mosquito, mosquito; por detrás de las apariencias, que es donde la realidad cuenta, la hiena visible era un mosquito que había tomado la forma de hiena, y viceversa. Lo que no había sufrido cambio alguno, ni por dentro ni por fuera, era la Naturaleza, impassible, inmutable y reinante. Eso trajo la ruina de los animales, y su extinción, pues el mosquito en el cuerpo de la hiena no sabía cómo proceder para alimentar y reproducir a la “hiena” que ahora era, y moría (soltero) de inanición. Como juego había estado muy bien, pero como realidad fue un completo desastre.



Hubo un hecho de mi infancia que se repitió en forma casi idéntica medio siglo después. El primero, yo tendría diez años, lo acompañé a mi padre a la comisaría de Pringles a hacer no sé qué trámite. Nos atendía, al otro lado de un mostrador, un policía morocho, de bigotazos, manos como guantes de box. Llenaba una planilla con los datos que le dictaba mi padre. Yo lo miraba escribir, con una reverente admiración; lo hacía muy lento, perfilando la letra con una deliberación que me parecía elegantísima. Cuando salimos comenté: “Qué buena letra tiene ese policía”. Papá soltó la risa y comentó que mi miopía debía de estar aumentando. El pobre milico semianalfabeto había hecho un esfuerzo titánico para trazar esas pocas palabras, y el resultado habría avergonzado a un alumno mediocre de primer grado inferior.

El segundo: en un viaje, conocí a un hombre, profesor universitario, que a pesar de su aparente normalidad tenía graves perturbaciones mentales, como descubrí años después, o mejor dicho comprobé, porque lo había sospechado desde el principio. Un grafólogo no habría tenido dudas: su caligrafía era directamente monstruosa, como nunca he visto otra, indescriptible. Cuando yo volvía a Buenos Aires y nos despedíamos, me dio algo para llevarle a un pariente suyo, al que le escribió unas palabras en una tarjeta. Lo escribió frente a mí, al otro lado de la mesa de café a la que estábamos sentados. Me sorprendió sobremanera que su letra en esta ocasión fuera no sólo legible, sino también pareja y linda. Se lo dije con una risa: “O sea que cuando usted se lo propone, puede escribir con buena letra...”. Alzó la vista extrañado, miró lo que había escrito, e hizo girar la tarjeta hacia mi lado para que yo pudiera leerla: eran los mismos trazos irregulares y deformes de siempre.

¿Qué concluir de esta repetición? ¿Qué la letra vista al revés luce mejor que vista al derecho?



James Lord cuenta una visita de Cocteau a Picasso, en la década del cincuenta. Habían pasado muchos años sin verse, por motivos que Lord ignoraba, pero sintió cierta tensión, y efectivamente cuando después estuvo a solas con ambos, los oyó hablar mal del otro (Cocteau de Picasso: “perverso, cruel”; Picasso de Cocteau; “esa vieja puta”). Fueron al taller, y Picasso exclamó

aparatosamente que la ocasión ameritaba que su viejo amigo Cocteau se fuera con un regalo. Se fue al fondo, estuvo hurgando un rato, y volvió, triunfante, con el regalo en la mano: era un pedazo de taza rota: el pedazo con el asa, a ambos lados de la cual había pintado un punto negro sobre la loza blanca, de modo de representar someramente una cara, los dos puntos los ojos, el asa la nariz. El objeto, pequeño, feo, insignificante (en el taller lleno de tesoros), pasó a manos de Cocteau, que se quedó sin palabras. Para completar el insulto, Picasso le hizo notar que estaba firmado, en la superficie de lo que había sido el interior de la tacita. En años posteriores los dos artistas se reconciliaron, o reanudaron con más sinceridad su amistad, y en las visitas que hizo Lord a la casa de Cocteau nunca vio el pedazo de taza. Recordando la indignación que había suscitado, supuso que su dueño lo había tirado. No es probable que nada con la firma de Picasso termine en la basura. No sé si existirá todavía, si estará catalogado, ni sé cuánto podría valer hoy. Mucho, supongo, no sólo por su autor sino también por la anécdota ilustre. Quizás Picasso, en una sutil intuición de las metamorfosis del arte, después de haber puesto esos dos puntos negros a los lados del asa, y la firma al otro lado, sostuvo pensativo el objeto en la palma de la mano y se dijo: “No, no va”. Efectivamente, debía de ser algo demasiado banal, indigno del genio. Pero quizás también pensó: “Voy a guardarlo de todos modos, ya encontraré un modo de darle valor”.

~

La calidad de una obra de arte, a la larga, siempre se reconoce según los valores tradicionales, clásicos, las grandes convenciones seculares, que cambian tan lento que no vale la pena hacerse ilusiones de que vamos a presenciar el cambio. No importa todo lo revolucionaria o provocadora que sea la obra: esos valores de ruptura e innovación cuentan sólo en el primer momento, en la aparición de la obra, en la recepción que lleva implícita. Después, cuando la trabaja el tiempo, vuelven a imponerse, a favor o en contra, los valores tradicionales.

~

La fama de sabios de los ancianos es una herencia ancestral de épocas antiguas o pueblos primitivos en los que el promedio de vida era mucho menor, y llegaban a viejos un uno por ciento de la población. En una aldea había uno o dos viejos, y era su escasez la que les daba su calidad de

seres especiales. Además, un “viejo” entonces, todo arrugado, empequeñecido, momificado, con un aspecto levemente sobrenatural, tenía entre cincuenta y sesenta años, es decir que biológicamente conservaba un buen nivel de lucidez, no más que la normal, pero que sumada a su prolongada experiencia (que triplicaba al del promedio de la tribu) justificaba en cierta medida su prestigio.

Hoy día, cuando abundan los octogenarios y nonagenarios, y en algunas sociedades como las europeas superan en número a los jóvenes, se hace patente que muy lejos de ser sabios los viejos son unos seres perfectamente desinformados, inútiles, sin capacidades intelectuales dignas de notar, y su única actividad visible es causar problemas. El deterioro de la edad es inevitable, y la mera acumulación cuantitativa de experiencia ha perdido importancia, ya que ahora se puede acelerar ese tipo de aprendizaje mediante experiencias ajenas más o menos bien transmitidas. A la experiencia directa de la realidad la ha suplantado una fantasmagoría de la experiencia producto del periodismo, la televisión o, en mucha menor medida por supuesto, la lectura de libros.

La introducción a una novela cualquiera:

“Todos recuerdan durante el resto de su vida dónde estaban y qué estaban haciendo en el preciso momento en que supieron de una de esas noticias de primera magnitud, como la muerte de Kennedy. De modo que no puede sorprender que hoy todos recuerden exactamente qué estaban haciendo, dónde y con quién, el día del fin del mundo. Lo recuerdan los ancianos con la mayor claridad a pesar del tiempo pasado en el que vivieron toda una larga vida, y los ancianos recuerdan cómo sus padres y sus abuelos también lo recordaban, y del mismo modo lo recuerdan los niños de corta edad. Yo también lo tengo muy presente: ese día...” (Ahí empieza la novela, después puede tratar de cualquier cosa.)

La lectura de una novela, como la de las buenísimas novelas policiales inglesas que estoy leyendo ahora, despierta inevitablemente la nostalgia de la novela. Uno la siente como algo valioso

que se hacía en el pasado, que hacían escritores talentosos y laboriosos, y lo hacían tan bien que el resultado maravillaba, y sigue maravillando. ¿Cómo podían hacerlo? ¿Qué formación, qué circunstancias, lo hacían posible? ¿Qué estímulos, para tomarse el trabajo?

~

La lectura, el estudio, la asimilación de saberes, datos, ideas, ese “camino de perfección” intelectual, incesante, que uno lleva adelante porque sí, sin un objetivo práctico... se lo está haciendo en beneficio del joven que uno fue, para dotarlo de las virtudes y capacidades que tanto le habrían aprovechado entonces. ¡Y el triunfo sobre el tiempo! Porque eso que nos llevó cuarenta años saber o entender, sabiéndolo un chico de quince años le abriría magníficos horizontes de acción, de realizaciones, a su futuro, que es nuestro presente. Así el presente se enriquece, y esto no queda en un mero sueño diurno de “lo que podría haber sido”.

El estudio, el comercio silencioso con los libros, que puede parecer seco y estéril, se llena de vida y de poesía, de la generosa realidad de la vida realmente vivida en la juventud, con la esperanza de la obra por venir.

~

La mano en escorzo de la Virgen, en la Virgen de las Rocas, de Leonardo, está justo encima del Niño: podría (puede) interpretarse como un gesto de protección. A mí me hace pensar en la mano del titiritero (marionetero) sosteniendo los hilos. El virtuosismo al que obedece (¿qué otro motivo había para pintar esa mano?) representa el virtuosismo del titiritero que con delicados tirones coordinados de los hilos puede dar impresión de vida a un muñeco... Y este virtuosismo, esta habilidad diabólica, representa a su vez la de la madre que condiciona y dirige, sin términos de tiempo o distancia, la vida del hijo.

El arte de Leonardo expresa mejor que el de ningún otro artista las venturas de la miopía: la ensoñación y el detalle. El corto de vista aprende a vivir una parte de su vida en sueños diurnos donde la belleza y el misterio se funden y suceden en historias de sentido suspendido. Crea lo

inexplicable, sabe que la explicación lo haría desvanecerse en la luz. Y la luz misma, interiorizada en tenues perspectivas, crea paisajes lejanos, fumisterías del antojo y el paseo de seres irreales. Pero cuando el miope acerca los objetos, su visión microscópica le da la otra belleza, de una precisión que parece sobrenatural, que parece a punto de echarse a andar como una relojería de líneas finísimas: lo real.

N

¿La principal influencia en mi vida de escritor? Las historietas de Superman, de los años cincuenta y sesenta. Ahí estaba todo lo que yo después quise hacer escribiendo, y en cierta medida, hasta donde pude, hice. Los argumentos tenían muy poca psicología, en su lugar tenían siempre un sutil juego intelectual. Éste se desprendía de las premisas. Superman tenía poderes casi absolutos: podía ver a través de los cuerpos, ver y oír sin importar la distancia, desplazarse a la velocidad de la luz, mover planetas con una mano. Es decir que estaba en una posición de Absoluto, que es donde empiezan los mejores juegos de ideas. De modo que su archienemigo, Lex Luthor, debía urdir planes tan ingeniosos como gambitos de ajedrez para derrotarlo (no se trataba sólo de fuerza o poder, eso quedaba descartado), y Superman a su vez debía superarlo en ingenio... A Superman lo afectaba una sola sustancia; la kryptonita, de la que había tres variedades, la verde que lo debilitaba, la roja que le producía efectos impredecibles (se quedaba ciego, o calvo, o se ponía a contar chistes incontrolablemente, o cualquier otra cosa), y la dorada que lo despojaba de sus poderes definitivamente y para siempre. Como se ve, apasionantes desafíos intelectuales para el joven lector. También estaban los enemigos provenientes de otras dimensiones (como el señor Mxptlx, un peligrosísimo arlequín que se colaba a la realidad desde la quinta dimensión donde vivía, y a la que sólo Superman podía hacerlo regresar mediante tretas), los mundos paralelos (el mundo Bizarro, donde todo funcionaba al revés), las historias hipotéticas insertadas en la historia “real”, las trampas lógicas, las reglas de juego que se respetaban escrupulosamente y que valía la pena respetar.

Los cuadritos eran una grilla perfectamente regular, el dibujo un prodigio de economía y legibilidad, y los colores, sobre todo los colores, claros, hermosos como un amanecer o como el pensamiento cuando se enfrenta a la aventura de la inteligencia.

De ahí, pasé directamente a Borges. Esas maravillosas historietas me habían preparado para el goce y el ejercicio pleno de la literatura. Y las revelaciones posteriores (Lautréamont, Marianne Moore, por nombrar dos) se fueron encadenando en ligeros desplazamientos guiados por el hechizo persistente de los dibujos, los colores, la visibilidad intensiva de las reglas de juego de la ficción

de Superman.



Las dos posturas del Dr. Johnson. Por un lado, la de dejar de escribir cuando ya no es necesario. “El que escribe por otro motivo que el dinero es un idiota.” De acuerdo. El abandono está siempre latente, como objetivo. El joven que empieza a escribir, obediente a su vocación, no pretende otra cosa que llegar a haber escrito lo que le dictaba su inspiración y producía su trabajo, y entonces gozar de la satisfacción de haberlo hecho, y tener fama (y riqueza, en lo posible). O sea que en el impulso primero, en el primer motor de la vocación, ya está el abandono implícito como meta, y cuando mejor se lo haga más cerca estará esa meta, y podrá dejar de escribir. Rimbaud es el modelo: lo pronto que dejó de escribir está en función de lo bien que lo hizo.

Pero por otro lado el Dr. Johnson opinaba, con la violenta convicción que le era propia, que la vida está vacía, y que todo lo que se hace en ella, desde el arte al crimen, pasando por todos los trabajos y placeres, se lo hace solamente para llenar ese vacío, para ocupar el tiempo. De modo que aun teniendo dinero...



Las primeras películas de Godard captan como pocas, o como ninguna, la belleza y la poesía, hoy intensamente nostálgicas, de los años sesenta. La nostalgia parece puesta por el artista, no (o no tanto) por los espectadores de cincuenta años después. Fue como si él hubiera sabido retratar la belleza de su tiempo justamente en lo que tenía de fugaz y amenazada, en su inevitable desaparición y remplazo.

Una de esas películas, *Alphaville*, sucede en un lejano futuro, en el que la poesía y el sentimiento han sido desplazados por la técnica y la lógica. Ese lejano futuro tiene toda la estética, el encanto, tan evocador para nosotros, de los años sesenta. El tema de un futuro ultratécnico, que rechaza la poesía, es la apoyatura popular, casi infantil, de la verdadera poesía del film, la celebración del presente amenazado. (El cerebro mecánico que domina la vida en ese futuro se

llama Alpha 60, en una alusión explícita a la década de estos panoramas.)

~

Cuando se escribían manifiestos de los movimientos artísticos de vanguardia, se daba una contradicción: la intención que presidía el movimiento era la creación de un lenguaje distinto, por lo general enfrentado de modo militante, a veces virulento, al discurso corriente. Pero el manifiesto que lo proponía estaba escrito en ese lenguaje corriente y convencional, y no podía ser de otro modo si querían hacerse entender.

¿Será así todo? ¿Habrá que desdoblarse, para anunciar con la lengua vieja el advenimiento de la nueva?

~

Indeterminación y azar (en John Cage, por ejemplo). Son contrarios. La indeterminación le deja algunas, o todas, las decisiones al intérprete. En cambio, si se usa el azar para componer, el resultado queda determinado de la manera más precisa; para eso se usó el azar, justamente, para tener una determinación, y tenerla especialmente precisa (por indiscutible, ya que no hay nada que discutir).

El azar puede emplearse en literatura (¿hay otra cosa que emplear?). La indeterminación no, porque no hay intérprete. El lector no es un intérprete; esos experimentos de “lector activo” (*Rayuela*) son patéticamente pueriles.

El intérprete necesita “ensayos”, el aprendizaje de una pieza, ya sea músico o actor... Ahí la analogía con el escritor se hace más difícil...

La “carta robada” se ha vuelto una contraseña en muchos hogares más o menos letrados cuando se extravía algo, unas llaves, los anteojos, un papel... Horas buscándolo, y suele estar a la vista, demasiado visible para verlo cuando se ha decidido de entrada que estaba perdido. Y aunque no sea así, igual se invoca el cuento de Poe. Por algo será. Quizás es porque todo, todo el mundo material, participa de esa condición de “evidencia oculta”.

La “enumeración caótica” es un constante objeto de reflexión para mí, por muchos motivos. Es un recurso retórico de muchos usos, el más cabal de los cuales, a mi juicio, es acudir al Todo. Hay Todos parciales, por ejemplo el de todos los puntos visibles del mundo, como en la más célebre de las enumeraciones caóticas, la del “Aleph” de Borges. Un Todo universal es más difícil de pensar, porque debería incluir tantas categorías de seres (particulares, generales, reales, imaginarios, lingüísticos...) y subcategorías, que una larguísima enumeración podría estar hecha con un espécimen de cada clase, y si estuviera bien pensada para incluirlas todas y no repetir, dejaría de ser caótica, aunque lo pareciera. Pero para cumplir su función, de aludir al Todo, no necesita incluir todas las categorías, con cuatro o cinco basta. Por ejemplo (y aquí entro en la zona en que mis reflexiones se vuelven ejercitación): “el elefante, ayer, Don Quijote, el adverbio, la octogésima parte de 18.230...”.

Como se disputaban su cadáver musulmanes e hinduistas para darle las correspondientes exequias de cada religión (enterrarlo o cremarlo), al morir se transformó en un ramo de flores, que pudo repartirse.

Virtud de los números, sin que la materia tenga que participar. Si participa (como en este caso en que la materia es flores, no piedras o lápices o nueces), lo hace sólo como decoración poética superficial y reemplazable. Lo que importa es el número, la cantidad, que lo hace divisible.

~

La pintura abstracta hace pensar, no importa si con razón o sin ella, que el artista que la practica podría seguir produciendo cuadros (abstractos) indefinidamente, sin que nada lo limite como no sea su lapso de vida. Los artistas figurativos deben elegir el motivo, representar cosas, seres, lugares; pueden hacerlo de modo muy libre, mal o bien, permitiéndose todas las licencias, pero es inevitable que esa representación parezca (quizás sólo lo parece) limitarlos a lo que hay en el mundo, incluidos su imaginación y sus sueños, y a sus posibilidades de representarlo. Que esto no es poco es evidentísimo. Pero, por mucho que sea, sigue siendo limitado. Además, si uno se mete en la mente y el trabajo del pintor, en la microfísica de su trabajo, siente el tiempo que lleva elegir una figura u otra, y después pintarla... “Después” es la palabra clave, porque uno siente que habrá otros “después”... El cuadro abstracto en contraste suena a un instante sin secuencias, que puede suceder sin antes ni después.

Pero no es sólo ni principalmente cuestión de tiempo. Lo que importa en realidad en esta sensación que produce la pintura abstracta, esta sensación de que sus productos pueden seguir multiplicándose sin límites, está ligada a la significación. Y la significación es limitada por definición.

~

La superioridad de la literatura sobre las demás artes radica justamente en las demás artes. La literatura las incluye, trabaja con sus mecanismos.

con las claves de sus mecanismos, los que las demás artes emplean a ciegas y la literatura expone en toda su belleza, en sus asimetrías, en su ingenio. Y no es de hoy, no es cosa de las experimentaciones de multimedia: siempre ha sido así.

La literatura que es sólo literatura es una cáscara vacía, una utilización espúrea del medio, o del formato. Es el caso de la novela hoy.



La teoría de “los seis grados de conocimiento”, o como se la llame, la que sostiene, al parecer con buenos fundamentos, que entre dos personas que no se conocen ni se conocerán nunca, así vivan en polos opuestos del planeta, no puede haber más que otras seis personas que establezcan un enlace de conocidos, seguramente no la conocía Eça de Queirós cuando escribió *El mandarín*, y a fortiori tampoco la conocería el que inventó la leyenda, en realidad no una leyenda sino un dilema o “caso”, en el que está basada la novela. La pregunta dilema es: ¿usted apretaría este botón, o haría sonar esta campanilla, si con ello matara a un chino que vive en lo más remoto de la China, si ese chino al morir le legara una cuantiosa fortuna? Si el premio es tan grande, matar a un completo desconocido que vive en el otro extremo del mundo, del que no se sabe nada... es como para pensarlo. El protagonista de *El mandarín* lo hace. El argumento fuerte de la decisión no es que sea chino, ni que sea rico, sino que sea un completo desconocido, de cuya vida, circunstancias, entorno, no sabemos nada, ni siquiera su nombre ni su edad... Pero la invención, o el descubrimiento, y la confirmación científica, de esta teoría de los seis grados, impone una cierta reserva. No mucha en realidad. Uno no mataría a un conocido, ni a un conocido de un conocido... Ya el tercer grado es un completo desconocido, y el sexto bien podría ser el más remoto de los chinos. Los escrúpulos se van diluyendo en la cadena. Pero, justamente, es una cadena, lo que significa que siempre podrá reconstruirse. Y el placer de la reconstrucción (que es lo que asegura el atractivo de este juego o teoría de los seis grados) se parece a una responsabilidad.



La Tour Eiffel, aun con su tamaño desmesurado, tiene algo de portátil, porque su estructura está toda a la vista, y una operación mental podría desmontarla y volverla a armar. Se necesitaría una supermente para hacerlo en el momento, con la mirada o el recuerdo. Pero el modelo de las computadoras hoy día facilita la presuposición de supermentes y sus hazañas. Con lo cual la Torre, sin perder nada de su peso material, se vuelve objeto de manipulaciones cerebrales, tanto lúdicas

como estéticas.

De ahí, y del conocimiento universal del célebre monumento, supremo icono turístico, nació en el futuro un pasatiempo que fue muy recomendado como ejercicio para mantener la mente en buen funcionamiento. Consistía en completar la Torre a partir de una determinada cantidad de sus piezas, siempre distinta. El juego se comercializaba en un holograma para armar, y se lo podía activar en modo Fácil, Medio y Avanzado, este último con poquísimas piezas dadas y muy difícil de completar. Pero como la evolución había producido notables avances en la inteligencia y habilidad del hombre, no era imposible hacerlo.

~

Leer, como todas las demás actividades, es un modo de ocupar el tiempo. Para muchos ésa es su función principal, y no leerían si tuvieran otra cosa que hacer. Aunque palabras como “pasatiempo” o “entretenimiento” les suenan mal a los lectores serios, ellos también recurren a la lectura en salas de espera o aviones. El Dr. Johnson opinaba que todo lo que hace ' el hombre lo hace con el único y exclusivo fin de ocupar el tiempo. El artista y el criminal hacen lo que hacen sólo porque si no lo hicieran su tiempo quedaría vacío...

Escribir también es una ocupación del tiempo, ¿si lo sabré yo! Pero la relación de escritura y lectura desde este punto de vista tiene algo especial, que podría generalizarse a otras actividades. El tiempo que ocupa la lectura es un tiempo comprimido respecto del que ocupó la escritura: el lector lee en una semana lo que al escritor le llevó un año escribir. Los esfuerzos respectivos son muy similares: atención, comprensión, imaginación, salvo que los de la lectura son reconstrucciones, se deslizan sobre un tiempo ya empleado. El trabajo ha sido hecho, el trabajo que es lo que ocupa el tiempo, y lo que queda por hacer tiene algo de simulacro o comedia.

~

Leí, mejor dicho intenté leer, una novela de Kurt Vonnegut. Hacía años que no probaba mi capacidad de soportar la lectura de una novela convencional, y compruebo que nada ha cambiado

(en mí, y probablemente en las novelas más recientes tampoco). Trata de la investigación que lleva a cabo el protagonista narrador sobre la vida privada de uno de los padres de la bomba atómica, más precisamente sobre lo que hacía este hombre el día que arrojaron la bomba sobre Hiroshima. Es una jugada muy común entre novelistas: el seguro temático. Un agente literario me decía que cuando se le ofrece una novela a un editor, lo primero (y lo único) que preguntan es ¿de qué va? El aspecto formal no les importa, y no se los puede culpar porque no le interesa a ningún lector de novelas. Pero ante esa pregunta hay que tener preparada una respuesta concisa y con al menos un elemento reconocible. Si se responde “es sobre la jornada del inventor de la bomba atómica el día que la descargaron sobre Hiroshima”, la mitad de la batalla está ganada. O al menos se ha puesto una plataforma de interés, más o menos alta, a partir de la cual se construye. Se podrá decir que siempre es así. “Es sobre un empleado pequeño burgués que vive con los padres y una mañana se despierta convertido en escarabajo.” Pero esto no funcionará tan bien. Hay que elegir un tema de interés público, no del cambiante y dudoso interés privado. La piedra de toque para saber si se está sobre algo bueno es preguntarse si valdría la pena hacer una investigación periodística sobre ese tema.

Sigo con la lectura: el narrador empieza su pesquisa, acerca de ese genio inventor (imaginario) que ha tenido tres hijos, esposa, colegas, vecinos, y la narración avanza con las entrevistas a estos testigos, las pistas que llevan de uno a otro, las sorprendentes revelaciones que se van encadenando. Es un proceso mecánico acumulativo, al que un novelista talentoso como Vonnegut puede dotar de variaciones que disimulen la mecánica. No dudo que el público lector adora esto, pero a mí se me hace insufrible. Después de leer treinta o cuarenta páginas, y sopesar las doscientas que faltan, me siento un idiota por estar perdiendo el tiempo. Creo que voy a pasar otros diez años sin volver a intentarlo. Desde el punto de vista de la literatura, la novela siempre es así. Si no está el “seguro temático” y la “acumulación mecánica” habrá otras cosas parecidas, y la nube oscura del tedio me envolverá completamente.

~

Leyendo los diarios de Harry Kessler me entero de que conoció, a los veinte años, a personajes como el Kaiser Guillermo I, Verlaine, Nietzsche, Porfirio Díaz (entre muchos otros) que en sus últimos años de vida, aunque no murió muy viejo, ya eran parte de una historia lejana, en algún caso legendaria. No es preciso llegar a centenario para eso. Yo, con los sesenta y tres años que tengo ahora, en el 2012, podría haber conocido a Duchamp, a Macedonio Fernández, a Xul Solar, a Bretón... ¿Por qué no los conocí? Porque no era rico, como lo era Kessler. Lamento decirlo, pero es así. Nacer de padres ricos, en lo posible millonarios, equivale a estar ya desde la infancia en la esfera de la gente que importa. También implica tener la educación de primera clase que permite

saber cuál es la gente que importa. El dinero acerca socialmente, acerca en el espacio, y también acerca en el tiempo.



Leyendo novelas policiales, buenas, apasionantes... me pregunto por qué yo no escribo así. ¿Qué razón hay para escribir estos vanguardismos que escribo yo?

En alguna época creí que había razones histórico-políticas, de combate contra las viejas estructuras represivas, etc. Ahora no puedo menos que reírme... Aun aceptando que nuevas formas en literatura reflejen o anticipen nuevas formas de pensar, sigo pensando en el fondo que, al menos yo, no escribo novelas convencionales porque no quiero trabajar, y quizás, seguramente, porque no podría hacerlo.

Pero hay algo más. Una novela convencional... ¿por qué la leo (con placer)? Quizás hay una diferencia entre leer y escribir: leo una cosa, escribo otra. Se da por sentado, apresuradamente, que uno escribe, quiere escribir, cosas que se parezcan a las que le gusta leer. Pero son dos actividades radicalmente distintas, que parten de distintos puntos y buscan distintos objetivos.

La literatura sería el “cielo cubista” que reúne, sin conciliar, las dos actividades.



Lo difícil es escribir, no escribir bien. En los talleres literarios se puede aprender a escribir bien, pero no a escribir. Para escribir bien hay recetas, consejos útiles, un aprendizaje. Escribir, en cambio, es una decisión de vida, que se realiza con todos los actos de la vida.

✈

Los aeropuertos, donde los contemporáneos pasamos bastante tiempo, son lugares desalentadores. El maltrato, la vulgaridad, la ansiedad... Lo peor: la inutilidad, el tiempo perdido... Uno se pregunta cómo sería, o debería ser, lo contrario, el ideal utópico del empleo del tiempo dichoso y productivo. Una estetización del sedentarismo. Me parece que el modelo perfecto es Joseph Cornell, no sólo por su obra visible sino por sus diarios, sus efemérides secretas, sus archivos, la organización de su vida cotidiana. Su refinamiento de otra época, ligeramente patológico en su pasatismo. Creo que ahí está la clave: en una trasposición temporal, ligeramente hacia atrás, no arqueológica sino proyectada hacia la infancia: hacia el uso del tiempo que hacían los adultos cuando éramos niños.

Sería un uso de Cornell más honesto que el que hacen tantos poetas y ensayistas.

✈

Los aparatos averiados podrían repararse a sí mismos. Hoy día son tan sofisticados, hacen tantas cosas, que es una vergüenza que no puedan hacer eso, y nos obliguen a llamar a un experto o sedicente experto, que viene cuando quiere y burlándose de nuestra ignorancia tarda lo que quiere y debemos pagarle a ciegas lo que nos pide, que por lo general es una enormidad, un abuso. No puede ser tan difícil incorporarles a los aparatos un dispositivo de autorreparación; tendría que consistir de un “cerebro” digital que lea el funcionamiento del aparato, y conexiones mecánicas que unan este cerebro a cada parte de modo tal que puedan efectuar la reparación siguiendo las órdenes del “cerebro” cuando éste detecte una falla. Si se me ocurrió a mí, no concibo que no se le haya ocurrido a ninguno de esos ingenieros de alto nivel que hacen cosas mucho más difíciles. El alimento del costo no sería tanto, una vez que se lo fabrique masivamente, y los usuarios pagarían con gusto el extra, en razón del ahorro posterior. El beneficio, creo, iría más allá de este ahorro y el de la incomodidad de llamar y esperar al service. Se revertiría la tendencia a lo efímero de la tecnología actual: los aparatos se harían para durar, mucho tiempo, quizás indefinidamente. ¿Y los adelantos y descubrimientos de la ciencia y la técnica aplicadas? Se podría detener esa carrera, por ejemplo con un pacto de caballeros entre empresas, por veinte años, o treinta. Habría que aplicarse especialmente en hacer muy funcionales, muy perfectos los aparatos que salieran a la venta con autorreparador. Como para que sirvan para lo que se los compra, y su dueño deje de pensar en

volver a comprar al año siguiente uno más avanzado, y dedique su pensamiento a otras cosas. El mundo respiraría, y ni siquiera la economía se resentiría, porque el consumo podría mantenerse, ya no con los ricos comprando aparatos siempre nuevos, sino con los sectores económicamente menos favorecidos comprando progresivamente los mismos aparatos que tienen los ricos, puesto que los precios irían bajando.

~

Los elogios que les hacen a mis libros de juventud me producen sentimientos ambivalentes. Todo elogio viene bien, y en este caso puedo pensar: si entonces escribía bien, ahora, treinta años después, con todo lo que he aprendido y madurado, seguramente estoy escribiendo mucho mejor. Pero, al contrario, si reparo en que prefieren elogiarme un libro de aquel entonces y no uno reciente, ¿no será porque estoy en decadencia? ¿Ya habré escrito mi Quijote y llegué al Persiles?

Pero, más allá de las ambivalencias, estos elogios demorados tienen un efecto, podría decir, “de llenado”. Dando por sentados la sinceridad y el valor del elogio, cosa que hago con mucho gusto, puedo dar por completo y concluido el capítulo de la calidad, ¿o debería decir “de la vanidad”?, y podría empezar a escribir fuera del sistema de exhibicionismo y competencia en el que se mueve la literatura de la juventud.

~

Los “mapas de Borges” -que no fueron invento de Borges, pero por algún buen motivo se le atribuyen- pueden entenderse como una información que cubre totalmente, hasta el último detalle, los hechos informados. Hasta identificarse con ellos y ser los hechos.

Un relato de ficción, una novela, ¿no es eso? Todo lo que se dice es todo lo que hay, y no hay más, porque suponer que hay algo más que lo que se dice equivaldría a creer que esos hechos narrados sucedieron de verdad en la innumerable realidad, y estaríamos violando el pacto de la ficción.



Madame de Pompadour, durante los muchos años en que fue amante y favorita de Luis XV, llevó adelante, sin renunciar a la coquetería y elegancia que la habían vuelto árbitro de la moda y la sociabilidad cortesana, asuntos de Estado, administrativos, políticos, culturales, religiosos y hasta militares. Durante la desastrosa guerra con Prusia, de la que ella había sido impulsora al gestionar la alianza con Austria, discutía las estrategias pertinentes con el mariscal D'Estrées, comandante de las fuerzas francesas. En una ocasión lo hizo dibujando él diagrama del movimiento de las tropas en su abanico.

Un biógrafo de la dama da por apócrifa esta historia. Tiene motivos porque, en efecto, combina casi demasiado bien los elementos que hicieron la leyenda de Madame de Pompadour; una mezcla de inteligencia y energía de estadista y el encanto femenino entre frívolo y provocador, propio de un siglo al que ella, precisamente, dio el tono.

Creo que es un error desconfiar de la veracidad de la anécdota, y que los militares siguen teniendo mucho que aprender de Madame de Pompadour. Porque el territorio de una batalla (más: el de una guerra) no podría representarse mejor que sobre un abanico. Un territorio que, gracias a hábiles disposiciones espacio-temporales, pueda “plegarse” y hacer desaparecer, por debajo de las vecinas, franjas de su territorio, para hacerlas reaparecer de súbito, con un oportuno golpe de muñeca, cargados de tropa y armamento pesado. Y no se agota ahí la lección del abanico: está también la conjunción de todas las líneas de despliegue en un vértice de mando, que no la representa un mapa o diagrama hecho sobre una superficie convencional. Y seguramente hay otras ventajas que el estudio en las Escuelas Militares, y la práctica en la mesa de los Estados Mayores, irían revelando.



Me hablan de algún autor (hoy fue Dorothy Sayers) y recuerdo haberlo leído, pero hace tanto, tanto tiempo. Siento como si lo hubiera leído en otra vida, y en esta actual su lectura me haría un efecto por completo diferente... A todo el mundo le pasa, con las relecturas. Pero lo mío es un poco

excesivo. No es un mero reacomodamiento del juicio, sino un juicio radicalmente distinto. Eso se debe a que fui un lector demasiado precoz, y leí en la infancia libros que mis amigos lectores leyeron a los veinte años, cuando ya eran lo que son ahora, inmaduros pero los mismos.

Un abismo. Así no se puede construir una reputación de lector culto.

Y a los veinte leí lo que otros leyeron a los cuarenta... No es sólo cuestión de olvido, sino de la incorporación de las lecturas a la memoria vivida en cada etapa de la vida.



Mis pesadillas (que son los únicos sueños que tengo) tratan siempre de dificultades para hacer algo, para llegar a algún sitio a la hora debida, para sacar o poner algo en su lugar... Básicamente, para llegar a tiempo al aeropuerto, con las valijas y el pasaporte, o volver al hotel en la ciudad extranjera en la que me he perdido (y debo volver al hotel para recoger la valija...). (Esa ciudad durante años en las pesadillas fue “Berlín”. En los dos meses que pasé el año pasado en Berlín pude conocer bien la ciudad, y es sintomático que lo que más he elogiado de ella a mis amigos ha sido lo fácil que resulta moverse en ella, y orientarse y trasladarse.)

Las circunstancias las invento (las inventa el sueño) para crear los obstáculos invisibles, del tiempo y del espacio. La creación de lo invisible conformado por la conjunción de espacio y tiempo necesariamente tiene que ser una operación de realismo, porque en la necesidad, en la urgencia (la creación del sueño, quizás la creación tout court, es una operación de urgencia), debe echar mano a todo lo que encuentra.

Doy un ejemplo. Tengo que presentarme en la Feria del Libro (¿de Santo Domingo, donde estoy en este momento?) a una hora determinada, para dar una conferencia. He salido a caminar por la ciudad. Cuando miro el reloj, veo que falta muy poco para la hora, y estoy lejos y debo volver al hotel antes. No me preocupo demasiado todavía. ¿Vuelvo por donde vine, o me arriesgo a cortar camino por una zona que no conozco? Hago esto último, reservando lo primero por si el atajo me falla. Llego a una ancha autopista que va a ser muy difícil cruzar. Es una autopista techada, o bordeada por un altísimo acantilado, y en ese punto da una curva. Camino siguiendo la curva, y encuentro que termina en una pared, con una puerta. Voy hacia la puerta, todo es muy rústico, hay un portero, mal vestido. Resulta que la puerta es la de la Embajada de los Estados Unidos, y por supuesto no puedo pasar. Retrocedo, atravieso lo que parece el hall de una vieja estación de trenes, pensando que la Embajada de los Estados Unidos tiene que ser muy importante, ya que esta ciudad

es Berlín.

Berlín es, tarde o temprano, siempre la ciudad de mis pesadillas, desde mucho antes de haber vivido en ella. Había creído que vivir ahí, conocerla, disfrutarla, saber que es fácil moverse en ella, difícil perderse, iba a destronarla de ese sitio de honor en mis pesadillas, pero no fue así.

Aunque no creo que se trate tanto de Berlín en sí. Se trata de la ciudad, de toda ciudad, y quizás esa secreta hostilidad mía a la ciudad (tan contradictoria con mi amor a las ciudades, mi nostalgia de París, por ejemplo, y de la misma Berlín), es lo que me hace protestar tanto por el tránsito en Buenos Aires, que ha llegado a volverse una obsesión y rige el ritmo de mis salidas. Ahí se anuda el sueño y la realidad.

Mi cuasi obsesión con las dificultades del tránsito, ¿es causa o efecto de mis pesadillas de “no llegar a tiempo”? Cualquiera diría que es la causa, pero no estoy tan seguro. Puede haber un tercer término.

¿Pero cómo es posible que yo invente las dificultades? Sería mucho más lógico, dada la natural omnipotencia de la vida onírica, que ahí todo se me hiciera fácil. Quizás las invento porque si no lo hiciera no habría relato (como en esa novela policial que he fantaseado, en la que el genial detective ya de la primera mirada puede deducirlo todo, quién fue el asesino, por qué lo hizo, y cómo). De acuerdo, lo hago para que haya relato, o para que el relato dure; pero para que haya relato yo tengo que sufrir y angustiarme.

Dificultades siempre distintas. Variaciones sobre un tema. La verdadera pesadilla recurrente debería ser siempre idéntica. ¿Qué clase de memoria hay en los sueños? ¿O será mi conciencia profesional de escritor? O mi vanidad de escritor.

El verosímil de los sueños cambia a cada momento. Pero las dificultades que me impiden llegar a tiempo tienen que ser eficaces, tienen que erigirse en verdaderos obstáculos y deben ser más o menos realistas para que yo me los crea. El modelo, el paradigma, no tengo otro lugar de donde tomarlo que la vida real, para ser más específico mi vida real, y de ésta un sitio bien determinado; el miedo.

Ahora bien, en la vida real, en la mía por lo menos, el miedo de no llegar a tiempo a una cita o perder un avión no da para tanta angustia mortal. De modo que estos episodios de la pesadilla deben de ser algo así como símbolos o metáforas de miedos mucho más graves. ¿Cuáles? No lo sé. Es uno de esos casos en los que está la metáfora pero no aquello de lo que es metáfora. Es como si el miedo siempre fuera la máscara de otro miedo.

Se diría que el único modo de hacerles ver a otros lo que uno ha soñado es dibujarlo, para lo cual se necesitaría una habilidad muy especial. Hay muchos dibujos y pinturas oníricos, pero son

oníricos en general. El paso a lo particular exige una gran precisión. Es dibujar sin modelo, de memoria, y a base de un recuerdo que en realidad no es tal. Y exige una cierta inmediatez en el tiempo, porque el sueño se olvida pronto. Hay que “anotarlo” cuando todavía está, fresco y frágil, en la memoria. Dibujar es una ocupación sólida del tiempo, lo contrario del sueño, que no necesita tiempo propio porque sucede “mientras tanto” (mientras dormimos). ¿Y qué hacer cuando lo visto en el sueño es “a medias X, a medias Y”, como suele serlo? El dibujo debe precisar esas impresiones. Una vez que el sueño se ha olvidado, queda el dibujo. ¿El dibujo después del sueño, o antes, como un programa?

Todo lo anterior estaría basado en el error de creer que el sueño es un fenómeno visual, cuando en realidad es un fenómeno lingüístico. De acuerdo. Pero quiero hacer productivo ese error. Además, el dibujo puede funcionar como jeroglífico.

¿Y las dificultades? ¿Cómo encajan en esto? La dificultad de descifrar un jeroglífico. La dificultad de interpretar un sueño. En el extremo de la serie, estaría la dificultad de escribir algo bueno.



“Non omnia ad Homerum referenda tamquam ad norman censeo, sed ut ipsum ad norman” (atribuido a Julio César Escalígero).

(“No todo debe ser medido por Homero como norma sino que él mismo debe ser juzgado por la norma.”)

La frase suena como una reacción contra la tradición que veía en Homero al primer poeta, y de ahí deducía, o intuía, que no podía haber una norma establecida antes de Homero. En efecto, es absurdo pensar que la preceptiva haya podido existir antes que la poesía. ¿O no es tan absurdo? La precedencia de la poesía respecto de sus normas es cronológica, pero si las normas son lo que deben ser ya tienen que estar implícitas, o “ejemplificadas”, en la poesía. Salvo que Homero no obedece a las normas sino que las establece, por ser el primero. Pero nada obliga a que Homero obedezca siempre infaliblemente a las normas que él mismo establece. Como obra humana, su poesía es imperfecta; la norma, en cambio, por arbitraria, no está sujeta a una calificación de perfecta o imperfecta: es lo que es, simplemente. La severidad de Julio César Escalígero apunta a la sospecha de que Homero pudo estar haciendo trampa en el juego de la poesía, al establecer sus propias normas y ponerse por encima de cualquier crítica. Por mi parte, sospecho que Homero es

una entelequia, y la severidad apunta a todo poeta, hasta los del futuro, porque todos se postulan como el primero.

N

No sé si ésta es una obra de John Cage, o si él hizo o dijo algo parecido, o lo inventé yo: una pieza musical para un conjunto de instrumentistas,

grande o chico, digamos un (casi) mínimo, tres, por ejemplo violín, trompeta, xilofón, para hacerlo convenientemente bizarro. Hay tres partituras, que pueden tocarse en cualquiera de los tres instrumentos, marcadas A, B y C. La A la debe tocar el intérprete más alto, la B el que le sigue, la C el más petiso. De ese modo cada interpretación sonará distinta. Si se la escribe para ochenta instrumentos, lo mismo.

Cage se dedicaba a cosas así. Los resultados, hay que confesarlo, nunca fueron muy satisfactorios desde el punto de vista del arte convencional (que, esto también hay que confesarlo, es el único punto de vista que tenemos). Pero quedan el método, la indeterminación y el azar. En el caso de esta obra de las estaturas participan las dos, la indeterminación y el azar. La primera se aplica a la música, por el juego de partitura e intérprete. El azar sirve para las demás artes, y se lo ha usado desde siempre.

En su obra gráfica Cage usó el azar (por ejemplo, dividir la superficie a pintar en sesenta y cuatro compartimentos y usar el I-Ching para decidir desde dónde y hasta dónde trazar las líneas, qué colores usar y todo lo demás). En una entrevista le preguntaron si consideraba necesario que el espectador supiera qué procedimiento se había usado, o si bastaba con el goce estético de la obra tal como había quedado. No recuerdo qué respondió, seguramente alguna vaguedad ingeniosa. Como sea, es un asunto muy trillado y cada vez me resulta menos interesante. ¡Por supuesto que importa saber cuál fue el procedimiento! Por ejemplo, hay una obra de Cage escrita calcando las notas sobre un atlas japonés medieval del cielo... La obra suena como una serie incoherente de notas aisladas. Pero si uno sabe que cada nota es una estrella del cielo, y apaga la luz para escucharla y piensa en la poesía de la música de las esferas, en la constelación del sonido en el tiempo, bla, bla, bla...

Estos procedimientos podrían dar pie a una renovación de la mirada sobre la pintura de todas las épocas. Suponer que el pintor (sea Tiziano, Bouguereau o Picasso) dividió la tela en una cantidad de compartimentos, empleó algún método de azar para decidir las líneas y los colores... y

le quedó el cuadro que estamos viendo, lo veríamos con otros ojos. Es cierto que las probabilidades estarían abrumadoramente en contra, pero no sería imposible. Cada cuadro sería el triunfo de una probabilidad contra cien mil billones, lo que nos haría valorarlos más.

N

Notas para una "Introducción" al libro The System of Landor's Cottage de Rodney Graham

Las artes se acercan entre sí, y el relato de ese acercamiento lo hace la literatura.

No es un proceso histórico, ni es moderno, sino que es el modo en que se da lo artístico. No hay arte de verdad sin este acercamiento y este relato.

Constituye el complejo Vida-Obra. Por causa de la mitad Vida, la Obra se interrumpe y queda incompleta. El pastiche es el síntoma de esta incompletud. Roussel se murió y no pudo escribir esta novela; lo hizo Rodney Graham.

El pastiche perfecto es el que se realiza desde "afuera" de la disciplina, como Rodney Graham, un artista plástico, escribiendo.

Al morir el artista deja a disposición de quien lo quiera usar el relato de su acercamiento al sistema general de las artes. La obra inicia el camino infinito de completarse.

La obra completada es un producto. El gran aporte de la modernidad fue dejar la Obra en estado de incompletud, abriendo con ello la posibilidad de un trabajo sin fin.

La filosofía de Leibniz había creado tal sensación en su época que le pidieron el guión de un ballet que representara su sistema (es el origen de la famosa *Monadología*) y los planos de un jardín que hiciera lo mismo (el jardín se ha reconstruido).

Da que pensar. Un sistema filosófico que pueda "representarse" (¿es la palabra?) en obras de arte...

Oído en un café: un señor anciano, de voz temblorosa pero bien audible, hablaba con el mozo en una mesa cerca de la mía. “Hay gente que llega a los cien años, ¿no?”, decía el viejo. Y el mozo: “Sí, algunos llegan”. “¿Y a los ciento veinte?” “Eso es más raro.” “¿Se imagina, llegar a los ciento veinte años? Debe ser difícil, ¿no?” “Muy difícil.” “¿Y a los cien?” “Ahí es posible.” “A mí me gustaría llegar a los ciento cincuenta y dos.” “Eso sería un récord. ¡Saldría en los diarios!” “¿Ya los ciento veinte?” “También.” “A los cien no tanto, ¿no?” “No.” “¿Y a los ciento veinte?” “Acá vino una señora que tenía noventa y nueve años.” “¿Vive?” “Seguro. Estuvo aquí hace unos tres meses.” “¿No se habrá muerto?” “Quién sabe.” “¿Y si llega a los ciento veinte?” “No creo.” “A los cien sí, ¿eh?” “Sí, seguro.” “¿Y a los ciento veinte?”

Outsider art. Por un lado está el arte hecho por los que tienen causas psiquiátricas abiertas. Es el que abre el camino al “arte hecho por todos”, que oficialmente se etiqueta como el de quienes “no han tenido una educación específica”.

El arte de los locos pudo ser apreciado cuando se empezó a apreciar más la originalidad que la destreza. En ese momento todavía la división era clara. Las mujeres de De Kooning o los chorreados de Pollock, o los cuadrados de Albers, podrían haberse tomado como casi típicas producciones patológicas, si no fuera porque se insertaban en un relato, el de la evolución de la pintura. Mientras que las obras equivalentes de los locos no formaban parte de ninguna historia. Llevaban a cabo una operación de descontextualización que era la clave de su proceder. También la clave de su éxito, lo que los diferenciaba de un aficionado, un pintor dominical, que se injertaba falazmente (ingenuamente) en el relato imitando a los impresionistas, o a Jackson Pollock...

Con el postmodernismo, cuando dejó de haber un relato, la diferencia se borró.

¿O no?

La obra outsider tiene un “sentido” puramente individual, personal. Pero hay una intensa coherencia de toda la obra. En estos artistas no hay “época rosa”, “época azul”... Es el artista en bloque, no sus obras. (Lo que me hace pensar que Picasso es más sus obras que el artista -debió hacer un esfuerzo especial para ser el artista, como realmente lo fue: debió hacer de su historia personal, de su biografía, una historia de la pintura...)



Peligros de la facilidad. Esos escritores viejos que a fuerza de experiencia han aprendido cómo se hace y empiezan a escribir unos libros innecesarios y repetitivos. En realidad, habría que ir haciéndoselo más difícil cada vez. Idear estrategias para que lo que se va volviendo cada vez más fácil (por la pendiente natural de la experiencia) se vaya haciendo cada vez más difícil.

Nadie lo hace, no me explico por qué. No puede ser tan difícil hacérselo difícil.

Aunque hay que reconocer que la facilidad adquirida es más fácil de adoptar. Ya está hecha, no exige ningún esfuerzo. Y hay argumentos en su favor, como los que dicen que el verdadero arte sale fácil... Me parece que eso vale para los jóvenes, pero pierde vigencia con la edad.

Además, la dificultad tiene algo de paradójico; porque lo que se busca es conquistar a la dificultad, hacerla fácil...



¿Por qué el antisemitismo es tan extendido y persistente? Muy simple: por lo extendido y persistente que es el fracaso. Un antisemita es alguien que ha fracasado, en su profesión, su vocación, sus afectos, su vida. Y un fracasado siempre es antisemita. En mi experiencia al menos no hay excepciones.

El fracaso siempre implica a los otros, nunca es algo puramente individual. No sólo a los otros

reales, en términos de envidia o comparación o competencia, sino al odio interior, el que nacería del éxito. El éxito es una transformación, mientras que el fracaso es la supervivencia de ultratumba de la vieja persona, después de la muerte de la experiencia.



¿Por qué no existe, ni existió nunca, el ensayo “de vanguardia”? Todas las innovaciones, experimentaciones, rupturas, provocaciones, se hicieron sobre la poesía o el relato; el ensayo apenas si aceptó algunas tímidas modificaciones, superficiales, como aproximarse al poema en prosa (o, al revés, escribirse en verso como hizo Pope) o aproximarse al relato, y en este caso al relato más convencional. Su única relación con vanguardismos fue explicarlos o justificarlos o promoverlos desde un formato nada vanguardista. Quedó preso de la Razón y el sentido común, lo que no puede sorprender porque es su razón de ser. Cuanto más se reinventaba la literatura, menos podía hacerlo el ensayo, porque su función era dar cuenta, hacia el exterior de la literatura, de esas reinenciones, y cuanto más avanzadas fueran éstas, más convencionalmente claro debía ser el ensayo para darse a entender.

Alguien dijo que el ensayo es la “piedra de toque” para evaluar la calidad intelectual de un autor. En efecto, en la poesía o el relato hay demasiados subterfugios para disimular carencias, mientras que en el ensayo la inteligencia y el conocimiento y el talento del autor están al desnudo. Es cierto, o al menos es convincente, pero el escritor al desnudo no es todo el escritor. Esos subterfugios y ocultamientos son parte integral del trabajo literario. El ensayo es la piedra de toque de lo que el escritor no es, no de lo que es.



¿Por qué son desdichados los escritores? Para que lo que escriben tenga que ser tan bueno como para que haya valido la pena sacrificar por ello la felicidad.

(¿Habrá un modo menos retorcido de decirlo? ¿Habrá un modo menos retorcido de hacer las cosas bien?)



¿Por qué vuelan los pájaros? Los ornitólogos deben de tener la respuesta. Vuelan porque pueden volar, claro está. Y para ir a buscar el alimento y escapar de los predadores, etc. Pero lo que me pregunto es por qué vuelan sin objeto, de un lugar a otro; porque no puedo creer que cada vez que vuelan, y lo están haciendo todo el día, lo hagan por algún motivo “serio”, como lo son los motivos de la supervivencia.

¿Habrá motivos serios y no serios en los pájaros? Los hay en los humanos, pero por causa del pensamiento, que no tienen los pájaros. ¿Tendrán un equivalente del pensamiento? Me gustaría saberlo (o razonarlo) porque quizás me ayudaría en la administración del tiempo.



¡Qué lastima que Poirot no exista! No porque él podría resolver todos esos crímenes en los que la policía no da en el clavo; a mí qué me importa que se resuelvan o no. Lo lamento por un motivo más personal, que quizás parezca frívolo o trivial. Me gustaría que él me interrogara en relación con un crimen sucedido, por ejemplo, en el edificio donde vivo, o en la vecindad, o en cualquier lugar por donde yo hubiera andado en los momentos cruciales. Entonces yo podría describirle con precisión (con la precisión del escritor que creo o quiero ser) ese pequeño signo que para mí no significa nada pero que aun así puedo poner en palabras: “Oí un sonido breve y chirriante al otro lado de la pared, como de metal contra metal.”

“Me llamó la atención que tenía colgando de los pelos de la barba un hilito blanco.”

“Alguien debía de haber estado regando las macetas esa mañana, porque había restos de agua en las baldosas.”

“Un cordón negro de hilo de seda, de unos treinta centímetros de largo, con una bolita dorada del tamaño de una arveja en el extremo.” “A esa hora el perro que había estado ladrando toda la

noche se había llamado a silencio.”

Poirot sabría qué significaba exactamente ese dato, cómo encajaba en la historia; quizás no el dato en sí sino un adjetivo o un adverbio que yo habría intercalado en la frase sólo para agregar un detalle más. La precisión de mi discurso, su elegancia, no se perdería en el vacío, como lamentablemente sucede en mi vida real. Le daría sentido a la apasionada atención al mundo, que es el fundamento del arte de la palabra.

Si yo fuera poeta no tendría tanto motivo para lamentar la inexistencia de Poirot. Porque un poeta puede poner toda esa atención y precisión en el poema, donde cumplen una función, importan, dan la clave del poema. En lo que escribo yo, en cambio, son adornos gratuitos.



¿Qué momento cuando uno se da cuenta de que para hacer algo bueno en el campo de las artes o las letras no se necesita ninguna condición material determinada! ¡Da lo mismo ser pobre o rico, tener tiempo libre o no, haber estudiado o no...!

¿Para la escultura también?

La escultura, por su tridimensionalidad, es como la realidad. Todas las artes aspiran a la tridimensionalidad... Todas las artes aspiran a la condición de la escultura.



¿Qué temple se necesitaría para no sobresaltarse si uno está solo, o cree estarlo, en la casa, durante horas, sentado, leyendo, y de pronto una voz le habla desde atrás de un mueble...? Es la esposa, digamos, que estaba ahí cuando él llegó, se dio cuenta de que él creía estar solo, no quiso asustarlo, se quedó quieta largo rato, se daba cuenta de que cuanto más tiempo pasara sería peor, pero al fin se cansó y dijo unas palabras pensadas para hacer menos violenta la sorpresa: “No te

asustes, Aníbal, soy yo, estaba buscando una aguja...”. A pesar de todas las precauciones, el sonido de la voz saliendo de un lugar que uno creía, estaba seguro, que estaba vacío, en el primer momento tiene que ser escalofriante, como para detener los latidos del corazón. Y sin embargo ese hombre lo toma con toda naturalidad, no se mosquea. ¿Qué hombre? ¿Quién es? ¿Cómo logró ese temple formidable, mediante qué ejercicios, con qué autoeducación de su sistema nervioso?



Quiero contar un recuerdo de infancia, que seguramente no significará nada o casi nada para nadie. Tampoco significa gran cosa para mí, aunque vale por el hecho de que haya seguido medio siglo largo en mi memoria, como alucinación o enigma no resuelto. Yo tendría diez u once años, una noche, tarde, volvíamos a casa en auto, las calles de Pringles estaban desiertas. Papá manejaba despacio, y en una esquina tuvo que frenar porque cruzaba alguien, muy lento, haciendo caso omiso del auto, como si estuviera solo en el mundo. Era Pinky Miganne, adolescente de dieciséis o diecisiete años, muy atildado en su traje gris, peinado a la gomina, los zapatos bien lustrados. Los Miganne vivían en esa calle, a media cuadra.

Mamá era amiga de la madre, Nilda, yo era compañero de escuela de Lito, el hermano menor de Pinky, y por la familia del padre muerto estábamos lejanamente emparentados, como lo estaban entre sí casi todas las viejas familias de Pringles. Lo curioso del incidente nocturno no era tanto que el joven cruzara la calle sin esperar a que pasara el auto (el único auto que circulaba por allí a esa hora), obligándolo a frenar, sino la lentitud con que lo hacía, y el porte, éste sobre todo. Tenía algo de visión sobrenatural, bajo la pobre luz amarillenta de uno de los faroles que colgaban en el centro de las bocacalles de Pringles en aquel entonces, sostenidos por cuatro cables que partían de las cuatro esquinas. Pinky caminaba “echado para atrás”, muy erguido, inclinándose perceptiblemente hacia atrás. Ahora bien, la fórmula “echado para atrás” se usaba para designar a gente arrogante, que se daba humos, de pretensiones aristocráticas. Pinky, por la vía de ciertos parientes Miganne y otros, tenía fama en ese sentido, que estaba siendo confirmada en ese momento ante nosotros. Mamá estaba exclamando: “¡Pero mirá qué echado para atrás, ese mocoso!”. Es obvio que la expresión había nacido de la postura (el mentón alzado, de modo de mirar el mundo desde arriba, con un desdén de superioridad), pero se había independizado de lo material o literal para significar una actitud psicosocial. Volver a lo literal, como lo estaba haciendo Pinky ante nuestra mirada atónita, tenía algo de mágico, o al menos lo tuvo para mí, y debió de ser por eso que fijé la imagen en la memoria de modo indeleble. La fijé con la exageración connatural al paso de la palabra a la imagen, como cuando se ilustra un proverbio, por eso me parece verlo caminar en un ángulo imposible, desafiando la gravedad. Aun así, no habría sido tan inolvidable sin lo que pasó al día siguiente. En la escuela le dije a Lito que había visto a su hermano la noche anterior. Muy

asombrado, me dijo que debía de haberlo confundido con otro, o había visto visiones, porque Pinky estaba en Bahía Blanca desde hacía una semana y no volvería hasta fin de mes.



Se me ocurre otro modo de escribir el célebre relato de Kafka: una mañana un pacífico escarabajo se despierta en un cuerpo extraño, enorme, rosado, sin caparazón, con dos piernas, dos brazos... Un hombre. Y, a partir de ahí, la saga de los problemas sin cuento, los terrores de pesadilla, de ser un hombre.

Y creo que es lo que quiso decir Kafka. Más que creerlo, estoy seguro, segurísimo. No lo puso literalmente así por discreción, por ironía, por darle una vuelta de tuerca literaria. Pero debía de confiar en que sería entendido. Y nadie lo entendió nunca. Al contrario, todos los lectores, desde el día en que el libro se publicó, han dado por sentado que la intención del autor era contar el drama del hombre que deja de ser hombre, del expulsado del mundo de los hombres. ¡Como si eso fuera un drama para Kafka! Han dado siempre por sentado que Kafka pensaba, como ellos, que ser un hombre, en una familia humana, era una bendición, un regalo del cielo, y que perder esa condición era “una horrible pesadilla”.

¡Y dicen admirarlo -¡un genio!- cuando lo están rebajando a su propio nivel de conformistas bien pensantes! (Hay que admitir, empero, que la culpa es de Kafka, por pasarse de sutil con la obtusa raza de los lectores.)



Se me ocurre una buena frase, cargada de posibilidades: “Negar no es lo mismo que no negar”.

¿Cómo sacar las consecuencias literarias de ella, cómo desarrollar su potencial de fábula, cómo transformar sus planos dialécticos en juegos seductores de formas, colores, aventura, emoción?

Un trabajo literario. O “el” trabajo literario. Ir de la topología de la frase, de su pura existencia lingüística, una combinatoria afortunada de palabras, a la fábula.



Si el pastiche es la imitación irónica de un estilo ajeno, ¿no existiría la posibilidad de que toda la literatura haya sido pastiche? Si uno lo piensa un poco, ¿qué otra cosa podría ser? El discurso no mediado por otro discurso no puede tener ningún valor estético.



Si se encuentran dos amigos a charlar, y uno de ellos viene de vivir aventuras curiosas, de viajar a lugares exóticos y conocer a personajes extraordinarios, y el otro ha estado en su casa y no le ha pasado nada fuera de lo común, va a ser el segundo el que hable, y el primero no va a tener más remedio que quedarse callado y escucharlo. Siempre es así, y es preferible no forzar las cosas para no quedar mal y perder un amigo.

Esto tiene que ver con una observación de Borges sobre *Las mil y una noches*, obra de planteo radicalmente equivocado según él, porque en la vida real a nadie le gusta que le cuenten nada; lo que quieren es contar ellos. De modo que si Scherazada quería ganar tiempo y preservar su vida y la de su hermana, lo que le convenía era dejar hablar al sultán, escucharlo con atención, genuina o simulada, estimularlo a seguir hablando con una pregunta... El gran tesoro de historias maravillosas seguiría en la memoria de Scherazada, pero callado y oculto, y lo que se haría oír sería la voz del sultán hablando de los disgustos que le daban sus ministros, de las complicaciones de la burocracia palaciega, de sus trastornos intestinales, o haciendo el relato circunstanciado de las incidencias del último partido de polo.



Siempre el dibujo hecho por otro parece mejor que el hecho por uno. Lo cual pone en tela de juicio la cuestión de la calidad en el dibujo. ¿Qué es lo que se aprecia? Una cierta velocidad... Se aprecia una cualidad de la mano en su conjunción feliz con el ojo y la mente. “Cosa mentale”, pero eminentemente física. Tan física que ese dibujante admirado es otro que él mismo, o es otro además de ser el que es.

Del dibujo que ha hecho uno mismo se conoce la historia (aunque haya sido hecho con automatismo...) y esa historia vuelve pesado al dibujo, le quita la liviandad divina de lo que aparecía como representación pura.

Dibujos hechos en la oscuridad...



Siempre he pensado que la magia, a despecho de sus atractivos inmediatos, no es de fiar, por precaria, prendida con alfileres. Sus dones, así como se dan se pueden quitar, puesto que no obedecen a las leyes sólidas y reconocidas de la naturaleza. De hecho, creo que su reverso latente es la pesadilla. Supongamos que le pido a un agente mágico la capacidad de cantar, y una voz maravillosa, y me lo concede. Hago una carrera fulgurante en el mundo del bel canto, una noche estoy dando un recital en un gran teatro, lleno de melómanos... ¿Qué le impide quitarme el don que me ha dado graciosamente, en ese preciso momento como podría ser en cualquier otro, y hacerme pasar el papelón más grande de mi vida? Que la suspensión se haya producido en el peor momento puede atribuirse al azar o la mala suerte. Porque, como digo, podría haber sido en cualquier otro momento, ya que a una causa sin causa real no se le puede pedir puntualidad en los efectos. Eso yo lo sabía de entrada, y mi supuesta carrera de éxitos como cantante habría debido hacerla con el corazón en la boca, con esa espada de Damocles pendiendo sobre mí en cada presentación en público. Conociéndome, sé que no habría podido resistir la tensión; habría preferido no exhibir mi don, cantar para mí, encerrado en mi casa, solo, cuidándome de que no me oyera nadie. Mi maravillosa voz mágica habría sido un secreto.



Supongamos que se descubre un pueblo que ha vivido aislado del resto del mundo y se ha hecho sus propias ideas sobre la Naturaleza: el Sol no tiene luz propia, dicen, refleja la de la Luna, la Tierra es plana, el hielo pertenece al reino vegetal, a los embarazos los produce la tos, los caballos son seres mitológicos que no existen... Llegan los extranjeros con sus verdades comprobadas y fehacientes, y las imponen.

¿Las imponen por la fuerza? Se dirá que la fuerza no es necesaria, o que aquí es metafórica, “la fuerza de la verdad”. Pero, innecesaria o metafórica, sigue siendo fuerza, sigue siendo una imposición.

¿Dónde queda la libertad? Me invade un desaliento infinito al pensar que vivimos, hemos vivido siempre y seguiremos viviendo bajo este régimen, sin escapatoria.

La melancólica anotación anterior me la inspiró la lectura de las primeras páginas de la deliciosa novela de ciencia ficción *The Blazing World* (1666) de Margaret Cavendish, duquesa de Newcastle. Avanzando unas páginas más encontré esto:

La emperatriz: “Les ordeno que rompan sus Telescopios; ustedes pueden observar los movimientos progresivos de los Cuerpos Celestes con sus ojos naturales mejor que a través de Cristales Artificiales”. Los Hombres-osos, muy turbados por el disgusto de su Majestad con los Telescopios, se arrodillaron y del modo más humilde pidieron no tener que romperlos; pues, dijeron, “obtenemos más placer con las falsedades Artificiales que con las verdades Naturales. Además, nos quedaríamos sin Empleo para nuestros Sentidos, y Tema para las Discusiones; si no hubiera más que verdad, y no falsedad, no habría ocasión de disputa, y de ese modo nos quedaríamos sin el placer de nuestros empeños en refutarnos y contradecirnos; ni habría un hombre más sabio que otro, sino que todos serían igual de sabios, o todos igual de ignorantes: por lo que humildemente le rogamos a su Majestad Imperial que nos deje nuestros Telescopios, que son nuestra única alegría y tan caros a nosotros como nuestras vidas mismas”.

(Cuando a la Emperatriz le muestran Microscopios, y examinan algunos insectos, ella pregunta “si no tenían microscopios que pudieran magnificar las formas de Cuerpos grandes así como lo hacían con los pequeños”. Los Hombres-osos, siempre dispuestos a complacerla, “tomaron uno de sus mejores y más grandes Microscopios y vieron a través de él una Ballena”.)

Tanto es lo que protesto contra la narrativa escrita con los verbos en presente que ya se empiezan a reír de mí, como de esos viejos gruñones que se fijan en alguna manía y predicán y dan la lata, sin convencer a nadie. Creía haberlo mantenido en privado, pero por lo visto debo de haberlo dicho en alguna entrevista, porque me encontré citado en una revista. Lo transcribo porque al fin de cuentas es exactamente lo que pienso: “Casi toda la narrativa joven que se publica en la Argentina está escrita con verbos en presente. No sé cómo los autores no se dan cuenta de hasta qué punto eso desmerece su trabajo. El relato se achata, pierde perspectiva y toma un tono oral barato, de entrecasa, de testigo de un accidente interrogado por un periodista de TV. Es un signo de los tiempos. Mi generación incorporaba la idea del relato a partir de la lectura, y los libros de aventuras que leíamos estaban escritos en pasado, el modo lógico de contar. En un mundo audiovisual, las nuevas generaciones se han hecho una idea del relato desde lo que se ve y se oye, de lo que está en presencia, por eso les resulta natural narrar en presente”. Debió de ser parte de la respuesta a una pregunta sobre la nueva narrativa argentina, y una explicación de por qué no sé casi nada de ella. En efecto, hace tiempo, cansado de transitar esas pedestres narraciones de lo sórdido cotidiano, tomé la radical determinación de no leer nunca más un relato, corto o largo, escrito en presente. Abro el libro, le doy un vistazo a la primera página, a la última y a una del medio, y si está en presente lo cierro y no vuelvo a abrirlo. Esto me ahorra el trabajo de leer nueve de cada diez libros de mis jóvenes y no tan jóvenes colegas.

Sin embargo, el otro día releí, hasta el final, una novela de Marguerite Duras, *El vicecónsul*, que está escrita en presente, como casi todo el resto de su obra. En ella está actuando el cine, por supuesto. Muchos de sus libros oscilan entre el guión y el relato. Pero además hay una justificación estética programática para el uso que hace del tiempo presente. Sus novelas no son lineales ni obedecen a un verosímil temporal. Son más bien (no sé si es realmente así o me lo estoy imaginando) fragmentos visuales de la historia, colocados en la superficie del relato de modo de ocuparlo todo — es como si esa superficie preexistiera al relato que la cubrirá. Se parece a la “abstracción figurativa” de Neo Rauch; cubrir la superficie del cuadro como podría hacerlo un pintor abstracto, pero con figuras. Un antecedente de ese método es el *Hebdomeros* de De Chirico.

✍

“Te comprendo. ¿Quién soy yo para criticarte?”, dice el bien pensante. Si pensara mejor todavía diría: “Te critico. ¿Quién soy yo para comprenderte?”. En efecto, me parece que comprender, efectuar la aprehensión intelectual, es más presuntuoso, más paternalista, más intrusivo, que

arriesgar una crítica. La crítica tiene una humildad, en tanto arriesga, desnuda y pone al descubierto, a la intemperie, el entramado intelectual que sostiene el yo del crítico.

~

Tengo una vieja animadversión por las biografías noveladas (¿quién puede perder tiempo leyendo eso?) que se extiende a formatos vecinos, como la novelización de hechos históricos, y en general a todo lo que esté precedido por una investigación y cuya forma natural debería haber sido de estricta y honesta no-ficción. Visto desde el otro lado: de una novela se pregunta en primer lugar ¿de qué trata? Y de la respuesta a esta pregunta depende su éxito de ventas o su posibilidad de ganar un concurso. Yo he llegado a la conclusión de que la piedra de toque en este aspecto es que la novela trate de un asunto sobre el que valdría la pena hacer una investigación periodística, ya sea sobre hechos reales o imaginarios. Es decir algo que una vez formulado en pocas palabras haga que un secretario de redacción de diario o revista dé el visto bueno para poner a trabajar en el tema a sus empleados.

Todo lo cual, de un lado y del otro, dice algo sobre la novela como género tal como se lo practica hoy: la novela es novelización de asuntos de interés general.

~

Toda vanguardia, llevadas sus premisas a las últimas consecuencias, desemboca en la muerte del arte tal como lo conocemos: actividad pequeño burguesa, individualista, casi siempre mercenaria, vanidosa, capitalista. El camino hacia esa conclusión fatal es el de una progresiva reducción del tiempo que lleva realizar la obra de arte. Es como si todo lo viejo y descartable del viejo arte que ya no queremos estuviera representado por el tiempo que llevaba hacerlo, la paciencia que había que tener con los materiales, y antes con el aprendizaje. Todos los vanguardismos, por distintos que sean entre ellos, de un modo u otro van en esa dirección: primero a lo rápido, después a lo instantáneo, hasta llegar a lo ya hecho.

Es fácil suscribir estas posturas, es casi inevitable hacerlo si uno está comprometido con una

idea honesta del arte, pero ahí uno descubre que lo que parecía marginal o accidental era, probablemente, la clave y soporte de todo lo demás. Quiero decir que es probable que las prácticas artísticas hayan tenido como fin principal (por raro que suene) ocupar el tiempo. Ocuparlo del modo más absorbente, más pleno, con menos culpa, con más justificación. Ocuparlo para la eternidad, pero dentro de la vida cotidiana del artista. Se dirá que esto equivale a poner al arte en el mismo plano que sacar palabras cruzadas o mirar televisión. De acuerdo. ¿Qué tiene de malo?



Todas las religiones afirman que hay alguna clase de vida después de la muerte. Al parecer es lo que define a una religión o la distingue de filosofías o sabidurías o ascetismos. Y es una de las cosas que más me disgustan de la religión, esa negación timorata de la muerte como lo que realmente es, una aniquilación completa y definitiva. Me disgusta no sólo por la cobardía que refleja y por la frívola necedad de reemplazar un hecho clamoroso de la realidad por una ilusión sin ningún fundamento, sino por algo que encuentro mucho más grave; por excluir al hombre del orden de la naturaleza. El fenómeno histórico de la vida, al que le debemos todo, no existe sin la muerte. Pretender exceptuarnos, en razón de un privilegio tan dudoso como el espíritu o la conciencia, me parece un sacrilegio, o peor: una deslealtad con el resto de los seres vivos (y no excluyo a las moscas ni a los árboles).



Todo lo que exige atención la disminuye. Eso define a la atención, como una actividad mental que no puede estar en dos lugares a la vez. Es un tanto contradictorio: para estar en todas partes no debe estar en ninguna.

Hay fenómenos lingüísticos que sí pueden estar en dos lugares a la vez.



Todo lo que sea vanguardia, desde hace cien años, va reduciendo poco a poco, o aceleradamente, la dimensión temporal de la obra, hacia lo instantáneo, al instante. Por eso las vanguardias están más cómodas, y han prosperado más, en las artes plásticas. En las disciplinas donde hay tiempo, como la literatura, la música, el cine, las vanguardias no han tenido más remedio que apelar a una dudosa vindicación del aburrimiento. Típico de la crítica a un libro con procedimientos vanguardistas: “Una vez que vi cómo funcionaba, ¿para qué seguir?”.

El tiempo en las artes fue expropiado, definitivamente, y desde épocas inmemoriales, por el relato, y el relato en su estructura básica no admite vanguardismos. Lo único que pueden hacer las vanguardias con el tiempo es espacializarlo.

Martin Arnold, artista genial del cine, espacializa el relato, pero lo hace en el tiempo, con lo que consigue una conjunción de vanguardia y tiempo que creíamos imposible.

(Algo que siempre dicen los defensores de lo viejo: que las vanguardias ya pasaron, que son lo viejo... Tienen más razón de lo que creen, porque en la vanguardia las cosas sólo pueden hacerse una sola vez, una vez que se hicieron no se pueden repetir ni hacen escuela. Ese carácter de único es lo que hace que la obra, al hacer su travesía en el tiempo sin compañía, luzca tan antigua.)



Todo puede explicarse sin recurrir a causas sobrenaturales. Nada es inexplicable. Por ejemplo, dos hermanos gemelos se separan, imo se va a vivir a otro país, pasan años sin verse, un día uno tiene un accidente, se quiebra una pierna, y en ese preciso momento el otro, a miles de kilómetros de distancia, siente un súbito dolor en la pierna.

Lo más probable que ese “súbito dolor” a tal hora precisa haya sido “recordado” al enterarse del accidente del hermano. Pero aun en el remoto caso de que no hubiera sido así, de que hubiera habido un testigo que diera fe de que sucedió realmente, o hubiera quedado un registro... antes que aceptar la explicación “inexplicable” de una conexión a distancia de los hermanos, yo postularía esto: en el momento de separarse cada hermano puede prever el movimiento siguiente del otro. Si

se separaron en la puerta de la casa cuando llegó el taxi que llevaría al aeropuerto al que se iba, en el momento en que se pierden de vista, el que se va puede prever que su hermano volverá a entrar a la casa, cerrará la puerta, subirá la escalera... El que se queda puede prever que el otro seguirá sentado en el asiento trasero del taxi, mirando por la ventanilla, hasta llegar al aeropuerto, ahí hará la fila para despachar el equipaje... Si hacen estas predicciones en forma consciente, llegan hasta ahí nomás. Pero nada impide que por debajo de la conciencia sigan haciendo la serie, y acertando, durante años. Ya sé que parece improbable. De acuerdo, es improbable, pero no imposible como la conexión invisible a distancia.

Y aunque el grado de improbabilidad llegara a lo imposible, sigo prefiriendo mi explicación a lo inexplicable. El recurso a lo sobrenatural es un atentado contra la poesía del mundo.

~

Todos los lectores han tenido la experiencia de releer algo que les había parecido admirable, y encontrarlo deplorable, o viceversa. Cambio en los intereses, evolución personal, descubrimientos, olvidos: es casi normal que suceda, y hasta parece como si no fuera un buen lector el que se queda fijado en su primer juicio a lo largo de toda su travesía por el mundo de los libros. A mí me ha pasado, en las dos direcciones, muchas veces, pero hay un caso tan extremo que terminó intrigándome. Se trata de Cortázar. Siendo adolescente dos cuentos suyos me provocaron un deslumbramiento sin parangón; me parecieron, directamente, cumbres insuperables de la literatura, casi como para desalentar a un joven pretendiente a escritor: ahí ya estaba todo hecho, no se podía ir más lejos... Los cuentos en cuestión eran “Reunión” (lo leí en su primera aparición, en las *Crónicas de América* que editaba Jorge Alvarez) y “El perseguidor”.

Los volví a leer treinta años después y los encontré malos y más que malos, me fui al otro extremo. Los encontré malos al punto de lo impublicable. Me intrigó que hubiera podido admirarlos alguna vez. Yo era chico pero no tanto, y ya había leído a escritores realmente buenos, a Borges sin ir más lejos. Increíble, asombroso. ¿Qué había visto en esos textos precarios y ridículos para creer que estaba frente a obras maestras? Me negaba a aceptar que hubiera sido tan ciego.

La cuestión me tuvo intrigado mucho tiempo. Recordé un detalle: cuando, la primera vez, leía esos cuentos, uno de los motivos de mi deslumbramiento era que el autor parecía estar adivinándome el pensamiento y anticipando las decisiones que habría tomado yo si estuviera escribiendo ese cuento. Y en cierto modo lo estaba haciendo, porque yo quería ser escritor, y aquí me estaba pegando al proceso de creación. Debe de estar ahí el secreto de la atracción que ejerce

Cortázar sobre los jóvenes: ser el repositorio de las ilusiones del aprendizaje de la literatura. Esos dos cuentos eran exactamente lo que yo quería, y quizás podía, o podría dentro de un tiempo, escribir, a esa temprana edad. La admiración que me producían era un reconocimiento, y que me parecieran tan sublimemente buenos respondía a lo milagroso de encontrar hecho algo que no existía (mi obra).

Después, en los años y décadas que siguieron, escribí, a partir de aquel punto inicial. Leer esos dos cuentos es lastimoso por el anacronismo autobiográfico. Quizás no son tan malos como me lo parecen.

~

Un fenómeno psíquico que he notado es que cuando a uno le sucede algo sumamente desagradable, por ejemplo un accidente que tiene consecuencias graves, o un desengaño repentino, un fracaso, cualquier cosa por el estilo, después durante el resto de su vida siente aversión por algo que, aunque no tenga nada que ver con el hecho en sí, quedó asociado porque estaba en la percepción de uno en ese momento. Supongamos que uno estaba en un museo admirando un cuadro de Van Gogh, y de pronto lo toman por los brazos dos guardias, confundiéndolo con un carterista, lo llevan a una comisaría, le causan un terrible trastorno... Uno va a quedar para siempre con una invencible antipatía por Van Gogh, que por supuesto no tuvo la culpa de nada, pero así son las cosas. O uno va en bicicleta escuchando por los auriculares a Thelonus Monk, y lo atropella un colectivo, le produce una fractura, o dos, tienen que operarlo, pasa meses enyesado... A nadie le va a asombrar que en el futuro la música de Thelonus Monk, tan fácilmente reconocible por lo demás, le traiga malos recuerdos y prefiera no oírla. O bien uno está leyendo a Proust, totalmente compenetrado con su mundo, y suena el teléfono, por el que se entera de la muerte de un ser querido. En adelante será inevitable que el nombre de Proust le haga revivir la desgracia con un estremecimiento doloroso. Es injusto para con estos grandes artistas y una sensible pérdida para uno. ¿Cómo protegerlos, y protegerse? Hacer un cuidado parcial, tomar precauciones puntuales, no aleja el peligro; la experiencia me ha convencido de que lo malo puede suceder en cualquier momento. La solución genuina es evitar la frecuentación de los grandes artistas, de lo valioso y de lo bello, y tener siempre frente a los ojos, en los oídos, en la conciencia, lo deleznable, de modo que si queda asociado a un triste recuerdo, no se pierde nada que valga la pena. Es posible que otros antes que yo hayan hecho este mismo razonamiento y eso podría dar cuenta de la inexplicable preferencia de las mayorías por lo feo y vulgar.

N

Un señor mayor, interesado sexualmente en las jovencitas, sabe que su arma de seducción más potente es mostrar interés en lo que ellas hacen y piensan. Y esas muchachas están encantadas de poder hablar de estas cosas ante un caballero de edad, con experiencia y mayor o menor prominencia en su campo profesional, que las escucha con atención, les hace preguntas, les da la razón, quiere saber más. Es una ocasión única, que no les dan sus padres ni amigos o novios de su edad. ¿Y él? Lo hace por cálculo, debe ejercitar su paciencia y cierta capacidad de fingimiento. No es sincero, pero la sinceridad también se construye, así sea sobre una base teatral. A la larga, y más allá de que la maniobra tenga éxito o no, el hombre sale ganando porque incorpora de primera mano una visión en perspectiva de la juventud que sus contemporáneos no tienen. Quizás lo hace por eso, y no por el sexo, aunque él mismo no lo sepa.

N

Una de las características más distintivas del arte de los locos es el horror vacui. Llenan hasta el último milímetro de la superficie con trazos, formas, colores. Es la obsesión, la persistencia, del loco. No exclusivas del verdadero loco, también de una rama de neuróticos, y de los salvajes, y de los niños (algunos niños).

Ahora, lo que yo me pregunto: ¿el novelista no hace lo mismo, con las palabras? ¿No llena cada página, infatigable y obsesivamente con palabras? Nunca lo pensamos, porque no vemos al libro, quizás por la distribución del texto en páginas (con verso y reverso) como el objeto material que es.

N

Una diferencia entre el lector joven y el viejo lector (no tiene que ver con las edades cronológicas, en años) es que el viejo lector puede hacer una historia de sus pasiones con los

libros. El joven lector tiene una relación más intelectual con los libros, más fría. No por una diferencia en el carácter o el entusiasmo, sino simplemente por el tiempo. (Pero dije que no era una cuestión de tiempo. No lo es. Se trata del tiempo como mito biográfico, mito elaborado a lo largo de la lectura.)

N

A una joven actriz que trabajaba mucho, bien conceptuada por su ductilidad, la contrataban para pequeños papeles de la más diversa índole. En uno hacía de la conflictuada paciente de un psicoterapeuta, prestigioso profesional en la ficción, médico de almas experimentado que siempre daba en la tecla. La joven vio la oportunidad de explorar con él algunas zonas oscuras de su propia vida, y encontró que le daba buen resultado: logró abrir compuertas de sus represiones y reconciliarse con figuras de su pasado. Colaboró el hecho de que el actor que hacía el papel de terapeuta fuera excelente y los guionistas estuvieran a la altura. Le sirvió de antecedente para aprovechar la ocasión que se le presentó poco después, cuando actuó en el papel de la amante de un gran financista: obtuvo de él datos para invertir sus ahorros y pagar menos impuestos. La satisfacción que le produjo le hizo pensar que, además, en este caso como en el anterior, estaba recibiendo atención y asesoramiento gratuito de eminencias que en la vida real habrían estado mucho más allá de sus medios. Estos eran más bien modestos, pues el glamour del ambiente cinematográfico y televisivo ocultaba tras su brillo cachets módicos y salteados. Cuando tuvo el papel de la sobrina de un médico se hizo diagnosticar unos problemitas de columna, ahorrando no sólo los honorarios de un médico real sino el tiempo de sala de espera y consultorio, porque todo pudo hacerse en horas de trabajo y simultáneamente con éste. Lo mismo con un abogado, del que ella era la secretaria, y al que, ya envalentonada, puso a cargo de su defensa en el juicio que le había iniciado el miserable actorzuelo con el que había convivido dos años. Esta vez el ahorro fue sustancial, porque los abogados reales eran de una codicia inaudita y tratándose de una figura del mundo del espectáculo se habrían cebado con ella. Con el tiempo se dio cuenta de que no era la única que usaba esta ventaja que daba la actuación; ella lo había descubierto sola, se había ido dando naturalmente. Pero todos los actores hacían lo mismo, y lo hacían desde siempre. Eso les permitía ahorrar en las profesiones liberales (¡y algunos usaban hasta el plomero y el albañil!), que se llevan buena parte del presupuesto de la gente común, y con sus bajos ingresos podían mantener el nivel en ropa, limusinas, balnearios y fiestas, de modo que el público siguiera viendo deslumbrado el firmamento de las estrellas.



Una fantasía que no debo de ser el único en haber alentado, es la de volver atrás en el tiempo, y ser joven como lo era entonces, o niño, en las mismas circunstancias de entonces... pero con mi mente actual, con todo lo que sé y he visto y vivido. Correría con venta, me habría ahorrado todo el largo y doloroso aprendizaje que es la vida y podría empezar de nuevo haciéndolo todo bien.

Una fantasía ociosa, pero no tanto. Puede tener un efecto sobre el presente, porque hay que prepararse para ese enorme arco de posibilidades que se abrirían. El que reciba ese insólito privilegio tiene la responsabilidad de llevarse al pasado el tesoro del presente. El enciclopedismo de los niños así lo reclama.

Además, ese niño o joven no por imaginario es menos un modelo. Un modelo de elegancia, de comprensión, buenos modales, buen gusto, tolerancia. Todo lo que faltó en aquella edad, devuelto mágicamente a la realidad si seguimos el modelo que propone.



Una novela policial que ahorre tiempo. El detective clarividente que siempre acierta con la solución del enigma, porque es la regla del género, esta vez acierta de entrada, reconstruye todo lo que pasó, y las motivaciones ocultas, no bien le muestran el cadáver y la escena del crimen. ¿Para qué demorar, si de todos modos va a resolverlo? Y si es tan inteligente, si ve debajo del agua con tanta perspicacia, y es por eso que sus lectores lo siguen, ¿por qué no hacerlo inteligente del todo y ahorrarse tantos preliminares? ¿No va en esa dirección el juego?

Ahora bien, una novela no puede tener cinco páginas, o diez, que es lo que le llevaría al detective exponer su reconstrucción y desenmascarar al culpable. Si hiciera esta exposición a lo largo de las doscientas páginas del volumen no sería exactamente una novela policial sino una novela a secas. Habría que buscar otro modo de llenar esas doscientas páginas.

N

Una obra de teatro. Comedia o drama, de cualquier tema. Cinco actos breves. En el primero los actores, además de los movimientos y desplazamientos que exija la acción, mueven la boca hablando pero no sale ningún sonido. Lo mismo si caminan, no se oyen los pasos, no se oye nada. Todo lo que debería haberse oído en ese primer acto se oye (mediante una grabación) mientras los actores actúan, mudos, el segundo acto, cuyo audio se oirá durante el tercero, y así hasta terminar la obra. Tendría que haber un sexto acto de puro audio grabado, con el escenario a oscuras. O el quinto acto tendría que ser mudo de por sí, o el audio del quinto acto se oiría durante el primero. No sé. Habría que pensarlo bien. Podría funcionar.

N

Una persistente leyenda quiere que Patinir haya ocultado en cada uno de sus cuadros un conejo. No pudo ser muy difícil para él, con la complejidad y las proliferaciones de miniaturista de sus cuadros, esos paisajes que se extienden hasta horizontes remotos. En los follajes intrincados de sus bosques, o los arabescos de las rocas, los rizos del agua, de las nubes, los pliegues de los vestidos, o los de sus arquitecturas, ¿qué dificultad tendría un pintor de su genio para esconder el perfil de un conejito y acentuar su invisibilidad poniendo su silueta patas arriba, o en escorzo?

El problema para confirmar la veracidad de esta leyenda (es decir, lo que la mantiene en estado de leyenda y no de dato fehaciente de la historia del arte) es que nadie logró ver nunca ninguno de estos conejos. Y no porque no los hayan buscado. Imposible saber quién echó a rodar el tema. No hay registro documental de la época. Quizás fue el invento de un bromista.

Pero que nadie haya podido encontrarlos no significa que los conejos no estén ahí escondidos en los cuadros. En todo caso, significa que Patinir lo hizo realmente bien. Al revés, si se los hubiera encontrado alguna vez habría podido pensarse en una falsificación, o en una ilusión óptica.

La conclusión de lo anterior es que la leyenda, cuando se adhiere a un artista, es una garantía de realidad.

(En el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires hay un pequeño cuadro, “del taller de Patinir”)

según la etiqueta, una Huida a Egipto, una de las tantas Huidas a Egipto que salían, como producción en serie, de manos de Patinir y sus discípulos. A la derecha, sobre fondo verde de pasto, hay una ronda de conejitos blancos haciendo círculo alrededor de nada. Qué raro. ¿Será una broma, una señal?)

~

Una sola vez la gran Catalina, zarina de Rusia, condescendió a revelar a un visitante el secreto de su poder. Consistía, le dijo, en el conocimiento de la gente, ni más ni menos. Estudiaba a un individuo (también podía ser un grupo, una corporación, una nación entera) hasta saber qué era lo que quería hacer, y entonces le ordenaba hacerlo. Todos la obedecían sin chistar, no sólo sus súbditos sino también los de otros monarcas, ciudadanos de repúblicas, ricos, pobres, sabios, campesinos, civiles, militares, todo el mundo. Su poder no tenía límites. No puede excluirse la posibilidad de que le estuviera tomando el pelo a su circunstancial interlocutor, pero de todos modos la receta da que pensar.

~

Uno de los motivos por los que a la novela policial no se la toma en serio en la comunidad literaria (uno de los motivos, quizás no el principal) reside en que los críticos no se ocupan de ella, o no lo hacen con análisis puntuales que pongan en valor el talento artístico de sus autores. Esto se debe a la incomodidad que puede sentir un crítico que trate una novela policial clásica, un “whodunit”, al tener que cuidarse de no revelar el desenlace, cosa que podría hacer en un descuido o subestimando la capacidad deductiva del lector de esa crítica o reseña. Y en algunos casos directamente debería renunciar a explorar un procedimiento interesante, porque su recensión inevitablemente contendría pistas.

Lo noté claramente en un rasgo de una novela policial que leí recientemente (no diré cuál): un personaje secundario es una verdadera macchieta del snob vulgar y pretencioso, en el que el autor despliega todo su virtuosismo de caracterización, no sin humor. Al final se revela que es el asesino, y que no era en absoluto lo que representaba: era el hermano desheredado del Lord, expulsado de la

familia por su vocación de actor... Un crítico podría hacer mucho con este truco, generalizando la caracterización de los personajes como actuaciones puestas en escena por un segundo nivel de personaje... Pero no puede hacerlo porque sería lo que hoy se llama un “spoiler”.



Uno de los varios motivos por los que me opongo a la promoción de la lectura es el más evidente de todos, y por ello el menos visible: los libros están llenos de vulgaridad, prejuicios, estereotipos, falsedades. Su frecuentación no puede sino embotar el pensamiento y la sensibilidad, distorsionar las ideas, falsificar la experiencia.

Se dirá que los buenos libros no son así, y que producen los efectos contrarios a éstos. De acuerdo, pero los únicos que leen buenos libros son los que leen desde siempre y no necesitan campañas de promoción de la lectura. Los que no han leído, y se deciden a hacerlo por una de estas campañas, necesariamente van a leer libros malos.



“Veo lo mejor, pero me precipito hacia lo peor.” Puede ser más pertinente en literatura que en cualquier otro campo. Porque “ver” es siempre ver lo mejor: la visión ha sido estetizada por tantos artistas... Mientras que la acción, el ponerse en marcha, guiados por una intención, no puede conducir sino al desastre.



Vi una película con un argumento bastante convencional de adulterio. La esposa tenía un amante, con el que iba a encontrarse diciéndole al marido que iba a la peluquería. El marido iba a buscarla a la peluquería y no la encontraba. Era lo que podía esperar el espectador, porque en la toma anterior ella estaba, en la cama con el amante. Por mi parte, quedé sorprendido y desalentado por la falta de imaginación y de sensibilidad al medio de los que hicieron esa película. La esposa adúltera debería haber estado también en la peluquería. ¿Para qué está el cine si no? Claro que en la realidad no podría estar en dos lugares a la vez. Pero una película se filma toma por toma, y probablemente la toma del marido entrando a la peluquería se filmó días después, o días antes, de la de la esposa en la cama con el amante, o sea que nada impedía que ella estuviera sentada en un sillón del peluquero, con la cabeza en el secador, y le sonriera al marido al verlo entrar, y todo estuviera bien.

~

Voltaire refuta a Pascal brillantemente, y a su modo, tomando pasajes de aquí y allá, mostrando sus inconsistencias puntuales, sin hacer ningún esfuerzo por dilucidar un sistema general pascaliano. No necesita apelar más que al sentido común, que, aplicado a un discurso que se quiere místico o poético, deja de ser chato y deprimente y se vuelve poético, alado, sorprendente.

Lo que Voltaire denuncia en Pascal es el pensamiento engolosinado consigo mismo, infatuado con sus supuestos poderes; el pensamiento que se ejercita por placer, por delectación morosa, sin objeto. Al darle un objeto (el más inmediato: el mundo, la sociedad, la vida), se lo saca de sí mismo por cien puertas distintas. Esas puertas se abren a la poesía y la magia de la existencia; y las abre paradójicamente el sentido común.

La otra campana: el pensamiento de Voltaire es reactivo. Responde a los pensamientos activos que se le proponen. En cierto modo, la suya es una postura defensiva.