

Cuando Ernesto Sabato publicó *El escritor y sus fantasmas* ya había explorado sus pesadillas más inquietantes en ficciones y ensayos. Como resultado de esa experiencia, emergen en un texto revelador sus dudas, críticas, teorías, búsquedas y reflexiones literarias.

Con agudeza crítica y aire de «retrato del oficio de un escritor»; con rigor y ritmo de ensayo lírico, cada línea del texto es un ejemplo elocuente de la intensidad con la que el hombre enfrentado a su escritura polemizó con muchas de las ideas de su tiempo y con los límites de la palabra.

La literatura es para Sabato educación del espíritu; descubrimiento y dialéctico ejercicio de pasaje desde la realidad al sueño; el periplo del lenguaje hacia la semilla original de la creación.

Diario de escritor, arte poética, confesión de la intimidad más profunda sobre obsesiones y pasiones, carta a los lectores que se fascinaron con su obra, autoexamen profesional para comprender símbolos y marcas de su estilo, en síntesis: inagotable indagación sobre la vocación artística.

En *El escritor y sus fantasmas* Sabato desnuda su alma y expone sus más iluminadoras reflexiones sobre el arte de escribir.

Ernesto Sabato

El escritor y sus fantasmas

Título original: *El escritor y sus fantasmas*

Ernesto Sabato, 1963

A mi madre, Juana Ferrari

EXPLICACIÓN

Este libro está constituido por variaciones de un solo tema, tema que me ha obsesionado desde que escribo: ¿por que, cómo y para qué se escriben ficciones? Innumerables veces me he formulado yo mismo estas preguntas, o me las han formulado lectores y periodistas. Y en cada una de esas ocasiones he ido haciendo conciencia de esas oscuras motivaciones que llevan a un hombre a escribir seria y hasta angustiosamente sobre seres y episodios que no pertenecen al mundo de la realidad; y que, por curioso mecanismo, sin embargo parecen dar el más auténtico testimonio de la realidad contemporánea.

No sé qué valor en la estética o en la ontología puedan alcanzar estas notas, pero sí sé que tienen el valor de los documentos fidedignos, pues han sido elaboradas al meditar, reiterada y encarnizadamente, sobre mi propio destino de escritor. Hablo, pues, de literatura como un paisano habla de sus caballos. Mis reflexiones no son apriorísticas ni teóricas, sino que se han ido desarrollando con contradicciones y dudas (muchas de ellas persistentes), a medida que escribía las ficciones: discutiendo conmigo mismo y con los demás, en este país o en estos países en que constantemente hay gentes que nos dicen lo que es y lo que debería ser una literatura nacional. Tienen, en suma, algo del «diario de un escritor» y se parecen más que nada a ese tipo de consideraciones que los escritores han hecho siempre en sus confidencias y en sus cartas. Por lo cual he preferido, aparte del «esquema preliminar», mantener esa forma reiterativa y machacante pero viva, un poco el mismo desorden obsesivo con que una y otra vez esas variaciones se han presentado en mi espíritu.

¿Para quién escribo este libro? En primer término, para mí mismo, con el fin de aclarar vagas intuiciones sobre lo que hago en mi vida; luego, porque

pienso que pueden ser útiles para muchachos que, como yo en mi tiempo, luchan por encontrarse, por saber si de verdad son escritores o no, para ayudarlos a responderse qué es eso de la ficción y cómo se elabora; también para nuestros lectores, que muy a menudo nos escriben o nos detienen en la calle a propósito de nuestros libros, ansiosos por ahondar en nuestra concepción general de la literatura y de la existencia; y, en fin, para ese tipo de crítico que nos explica cómo y para qué debemos escribir.

En cualquier caso, el que leyere puede tener la certeza de que no está frente a gratuitas o ingeniosas ideas o doctrinas, sino frente a cavilaciones de un escritor que encontró su vocación duramente, a través de ásperas dificultades y peligrosas tentaciones, debiendo elegir su camino entre otros que se le ofrecían en una encrucijada, tal como en ciertos relatos infantiles, sabiendo que uno y sólo uno conducía a la princesa encantada. Leerá, en fin, las cavilaciones de un escritor latinoamericano, y por lo tanto las dudas y afirmaciones de un ser doblemente atormentado. Porque si en cualquier lugar del mundo es duro sufrir el destino del artista, aquí es doblemente duro, porque además sufrimos el angustioso destino de hombre latinoamericano.

ERNESTO SABATO

Santos Lugares, 1961/63

1

INTERROGATORIO PRELIMINAR

Desde que publiqué mi primer libro hasta hoy, he debido responder a cantidad de preguntas de periodistas y lectores sobre el qué y el cómo de mi literatura. No me parece mal comenzar este libro con una selección de las más significativas cuestiones que se me formularon y de las respuestas que di.

Si usted fuese crítico literario ¿que diría del conjunto de su propia obra?

Diría que es la obra de un espíritu contradictorio. Y que, por lo tanto, se manifiesta mejor en la ficción que en el ensayo; ya que en ella puede encarnar en diferentes personajes sus desgarramientos interiores, porque la ficción permite expresar su mundo interior en su enigmática diversidad y unidad.

Se sabe que usted estudió ciencias físico-matemáticas en su juventud y frecuentemente hemos comentado ese hecho como una inexplicable curiosidad. ¿Tiene usted alguna explicación, existe algún motivo que la gente ignore?

Se ansia lo que no se tiene, y el orden y la claridad que en algún momento de mi vida busqué en el universo matemático eran precisamente buscados a causa de mi tumulto. ¿Nunca se le ocurrió pensar por qué un espíritu romántico y expresionista como Kandinsky pudo ser uno de los creadores del arte abstracto? Desde que recuerdo, mi vocación fue artística: la pintura y la ficción. Sin embargo, en dos momentos cruciales de mi vida corrí hacia las matemáticas. Primero, cuando fui enviado desde mi pequeño pueblo pampeano a una ciudad

para mí grande y terrible, a seguir mis estudios secundarios. Me encontré solo y desamparado, lejos de mi madre, rodeado por chicos que se conocían entre sí, que parecían brillantes, que no podían sino considerar con irónica superioridad a un muchacho del campo. Yo había sido patológicamente introvertido, mis noches estaban pobladas de pavorosas pesadillas y alucinaciones, y todo ese tumulto interior y nocturno permanecía dentro de mí, disimulado por mi timidez. Al encontrarme en un mundo más duro, esos males se agravaron hasta un grado que es difícil suponer, y pasaba largas horas cavilando y llorando.

Y entonces, de pronto, encontré ante mí el mundo matemático. Todavía ahora recuerdo el éxtasis que experimenté en la primera demostración de un teorema: todo el orden, toda la pureza, todo el rigor que faltaba en mi mundo de adolescente, y que desesperadamente anhelaba, se me revelaba en ese orbe transparente de las formas geométricas; en ese universo platónico y perfecto que fascinaba al vicioso Sócrates. Por primera vez, también, aunque de modo casi inconsciente, me sentí disputado por dos fuerzas encontradas: la que me arrastraba hacia un abismo oscuro, la que intentaba rescatarme mediante los poderes del orden y la luz.

En una segunda encrucijada de mi vida, en otro momento de caos y desesperación, volví a acercarme a las matemáticas. Aunque más exacto sería decir que corrí hacia las matemáticas. En 1935 yo había ido, siendo estudiante, a un congreso comunista de Bruselas. Ya iba en plena crisis, mi cabeza era un pandemonio, mis ideas estaban revueltas, nada me parecía claro ni convincente. De Bruselas debía seguir hacia Rusia, pero lo que hice fue fugarme a París, sin autorización, naturalmente, de mis superiores. Allá, sin dinero, sin amigos, sin ánimo para nada, enfrenté una tremenda crisis. Durante un tiempo pude dormir en la pieza de un portero comunista de la Ecole Normale Supérieure, que me hacía entrar de noche por una ventana,

que creo daba a la Rue d'Ulm. Comía con algunos francos que me daba ese maravilloso ser humano, que me obligaba a aceptar; hasta que conocí a unos estudiantes venezolanos que me recogieron fraternalmente. Un día de máxima desesperación fui a la librería Gibert y robé un libro de Análisis Matemático, de Borel. Volví a la pieza del amigo en que dormía y a la luz de una lámpara (era invierno, no había casi luz natural) empecé a leer su primera página. Pocas veces en mi vida sentí una tal paz interior, un confortamiento tan hermoso.

Cuando por fin pude volver al país, me refugié en el Instituto de Física de La Plata, donde trabajé frenéticamente y terminé mi doctorado en 1937. Entonces, el doctor Houssay me dio una beca para hacer trabajos de investigación en el Laboratorio Curie. De ese modo volví por segunda vez a París. Pero cuando comencé mis tareas, con Irène Joliot, comprendí de pronto que todo eso no era más que una complicadísima evasión, y en el fondo una cobarde salida a mis auténticos problemas interiores. Empecé a vincularme con los surrealistas, particularmente con Oscar Domínguez, y de ese modo creo que se inició la etapa final (y más auténtica) de mi existencia. Supe entonces que mi paso por la ciencia había terminado para siempre. Muchos juzgaron (Houssay, Gavióla, etc.) esa actitud mía como una traición, del mismo modo que los comunistas unos años antes con mi alejamiento del partido; y desde el punto de vista de ellos seguramente que lo era; pero creo que uno debe soportar cualquier clase de acusación por lealtad insobornable hacia uno mismo, hacia los dictados más profundos de su propia conciencia.

¿Considera como favorables o como desfavorables para su formación literaria esos estudios científicos?

No lo sé, creo que me trajeron ventajas y desventajas. Las ciencias físico-matemáticas exigen y confieren un rigor intelectual y lingüístico que no vienen mal para el ejercicio de las letras. Recuerde lo que dice

Stendhal en su *Vie d'Henri Brulard* sobre las matemáticas, y recuerde también su propósito de escribir con el seco rigor científico del Código Civil. En buena medida, desafortunado romántico como era de nacimiento, esa austeridad formal le sirvió para frenarlo, para no incurrir en los defectos del romanticismo fácil que asfixiaba su tiempo. Alguien ha dicho que una gran obra de arte es el resultado de una inspiración romántica y de un crítico clásico. Me parece una excelente fórmula y pienso que un músico como Brahms constituye un paradigma. En los países hispanoamericanos, un poco propensos a la pompa, como todos los españoles, ese severo entrenamiento de las ciencias exactas puede servirnos para evitar los defectos a que esa tendencia nos lleva. Sin romanticismo no hay obra de arte, y en todo caso la severidad formal no sólo no aniquila ese espíritu sino que le confiere una redoblada y paradójica fuerza: la fuerza que tiene Stendhal.

Por otra parte, ha habido muchos escritores que pasaron parcial o totalmente por los politécnicos, o que siguieron de una manera o de otra estudios matemáticos. En este momento recuerdo a Stevenson, Thomas Hardy, Lewis Carroll, Stendhal, Saint-Exupéry, Dostoievsky, Rimbaud, Poe, Valéry, Quasimodo y Musil.

De todos modos, el que ha nacido para escribir, escribirá, cualquiera sea la carrera que siga, cualquiera sea el obstáculo que se le oponga. Y la importancia de su obra se medirá por la altura de los obstáculos.

¿Cuál es el principal problema práctico de un escritor argentino?

El de ganarse la vida sin prostituir la literatura. Aconsejaría a los jóvenes que jamás intenten vivir de ella, y mucho menos en el periodismo, donde se trabaja y se escribe no para expresar el propio mundo sino el mundo (generalmente corrompido y apócrifo) del

director de un diario. Es preferible trabajar de obrero o de mecánico o de ingeniero. La literatura y en general el arte son actos sagrados que no deben ser envilecidos, bajo pena de envilecerse uno mismo.

¿Cuál es el principal problema de un escritor?

No sé cuál es el principal. Pero uno de los capitales es el de superar esa tentación que pasan todos los que han nacido con facilidad literaria: la tentación de juntar palabras para hacer una obra. Creo que fue Claudel quien dijo: no fueron palabras las que hicieron *La Odisea*, sino *La Odisea* quien hizo las palabras. Recordemos siempre esa sentencia, sobre todo en estos países plagados de escribidores.

¿Es El Túnel un relato autobiográfico? ¿Se identifica usted con el protagonista?

Ninguno de los episodios fundamentales de esa narración está meramente tomado de la vida real, empezando por el crimen: hasta hoy no he matado a nadie. Aunque las ganas no me han faltado. Y es probable que esas ganas expliquen en buena medida el crimen de Castel. Porque en un sentido más profundo, no hay novela que no sea autobiográfica, si en la vida de un hombre incluimos sus sueños y pesadillas. En tales condiciones ¿cómo puedo identificarme y cómo puedo no identificarme con Castel? El representa un momento o aspecto de mi yo, en tanto que otro momento quizá esté representado por María. Castel expresa, me imagino, el lado adolescente y absolutista, María el lado maduro y relativizado. Y también Allende representa algo mío, y también Hunter.

Castel vive en una total e irremediable soledad, el encuentro con los otros le resulta imposible. ¿Se siente usted en una situación similar?

No. El representa una situación extrema, cosa que a menudo sucede con los personajes novelescos de nuestro tiempo.

Naturalmente, yo mismo he sentido en momentos de mi vida una incomunicación parecida, pero jamás hasta ese punto. La diferencia, además, entre un novelista y un loco es que el novelista puede ir hasta la locura y volver. Los locos no vuelven, ni son capaces de escribir una novela de locos. Una novela es un cosmos, un orden. Y el demente vive en el desorden total.

¿Qué se propuso con El Túnel? ¿Es una descripción del problema de los celos, o un intento de describir el, drama de la soledad y de la incomunicación?

Mientras escribía esa narración, arrastrado por sentimientos confusos e impulsos no del todo conscientes, muchas veces me detuve perplejo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto. Y, sobre todo, me intrigaba la creciente importancia que iban adquiriendo los celos y el problema de la posesión física. Mi idea inicial era la de escribir un cuento, el relato de un pintor que se volvía loco al no poder comunicarse con nadie, ni siquiera con la mujer que parecía haberlo entendido a través de su pintura. Pero al seguir el personaje me encontré con que se desviaba de este tema para «descender» a preocupaciones casi triviales de sexo, celos y crimen. Esa derivación no me agradó mucho y repetidas veces pensé en abandonar el relato que me alejaba tan decididamente de lo que me había propuesto. Más tarde comprendí la raíz del fenómeno: los seres humanos no pueden representar nunca las angustias metafísicas al estado de puras ideas, sino que lo hacen encarnándolas, oscureciéndolas con sus sentimientos y pasiones. Los seres carnales son esencialmente misteriosos y se mueven a impulsos imprevisibles, aun para el mismo escritor que sirve de *intermediario* entre ese singular mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue el drama. Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad bien determinada, la desesperación metafísica se transforma en celos, y la novela o relato que estaba

destinado a ilustrar aquel problema termina siendo el relato de una pasión y de un crimen. Castel trata de apoderarse de la realidad-mujer mediante el sexo. Empeño vano.

Usted narra el drama de ese pintor en primera persona. ¿Es un azar o es un punta de vista bien deliberado?

Vacilé mucho en la elección del punto de vista de la narración, problema siempre decisivo en el arte de la ficción, pues según la elección que se haga puede darse más intensidad y verdad al relato, o quitárselas hasta el punto de malograrlo. Hice varias pruebas fallidas. Hasta que tuve la sensación (no basta con pensarlo: hay que sentirlo) de que el proceso delirante que llevaría al crimen tendría más eficacia si estaba descrito por el propio protagonista, haciendo sufrir al lector un poco sus propias ansiedades y dudas, arrastrándolo finalmente con la «lógica» de su propio delirio hasta el asesinato de la mujer. Era la única técnica que permitía dar la sensación de la realidad externa que enloquecía a Castel, transmitiéndola al mismo lector, convirtiéndolo hasta cierto punto en un *alter ego* del pintor. Vista así la realidad externa desde la cabeza y el corazón del protagonista, desde su total subjetividad, tenía que aparecer como una imprecisa fantasmagoría que se escapa a menudo de entre nuestros dedos y razonamientos. ¡Y hay críticos que me reprocharon la imprecisión de ese mundo exterior, la ambigüedad y opacidad de los enigmáticos seres que se mueven en torno de Castel! Si ese reproche sería ya absurdo tratándose de un narrador normal y tranquilo, piénsese cuánto más disparatado resulta tratándose de un narrador delirante.

Tal como en la descripción fenomenológica, la novela de hoy rehuye la demostración y la explicación. Los personajes actúan y sólo sabemos de ellos lo que ellos mismos nos dicen, o lo que hacen y piensan (si está escrita, como en este caso, en primera persona). De modo que si nos colocamos en su yo, podemos descender hasta el

fondo de su conciencia. Este descenso es un descenso al misterio primordial de la condición humana; y, dadas las características de esa condición, un descenso a su propio infierno. Allí se plantean inevitablemente los grandes dilemas: ¿por qué estamos hoy y aquí? ¿Qué hacemos, qué sentido tiene nuestro existir limitado y absurdo, en un insignificante rincón del espacio y del tiempo, rodeados por el infinito y la muerte? Hundidos en el precario rincón del universo que nos ha tocado en suerte, intentamos comunicarnos con otros fragmentos semejantes, pues la soledad de los espacios ilimitados nos aterra. A través de abismos insondables, tendemos temblorosos los puentes, nos transmitimos palabras sueltas y gritos significativos, gestos de esperanza o de desesperación. Y alguien como yo, un alma que siente y piensa y sufre como yo, alguien que también está pugnando por comunicarse, tratando de entender mis mensajes cifrados, también se arriesga a través de frágiles puentes o en tambaleantes embarcaciones a través del océano tumultuoso y oscuro.

¿Qué significada le da usted al crimen final?

Podría ser que al matar a su amante, Castel realiza un último intento de fijarla para la eternidad. Aunque también se me ha dicho que es un último y catastrófico intento de poseerla en forma absoluta; señalándoseme que la mata a cuchilladas en el vientre, no con revólver ni estrangulándola. Puede ser, es una hipótesis significativa. En todo caso, no vacilé un solo instante en el momento del crimen, no pensé en ningún otro medio que el del cuchillo. Yo escribí ese fragmento, creo, con la misma rapidez instintiva y hasta con la misma pasión con que Castel comete su crimen.

¿Por qué dejó transcurrir tanto tiempo entre El Túnel y Sobre Héroe y Tumbas? ¿No le gusta escribir novelas?

No. Me atormenta mucho, no es un goce ni un pasatiempo. Y

aunque respeto a los que escriben todos los días y publican todos los años, yo no puedo hacerlo. No puedo sino escribir sobre las grandes crisis que atravesamos en nuestra existencia, esas encrucijadas en que nuestro ser parece hacer un balance total, en que reajustamos nuestra visión del mundo, el sentido de la existencia en general. Esos períodos del hombre son pocos, muy pocos: el fin de la adolescencia, el fin de la juventud, el fin de la vida. Lástima que no pueda darse el testimonio final. Ahora bien, lo que pasa es que todos hacemos muchos bocetos para esos cuadros cruciales. Y algunos los publican. No sé si tienen razón o no, pues podría ser que en un boceto demos con más espontaneidad o soltura lo que luego creemos dar más cabalmente en el cuadro final. No lo sé, pero lo que sé es que yo no me siento inclinado a publicar todas esas experiencias intermedias: por modestia o por arrogancia. Por otra parte, si genios como Stendhal han dejado un par de libros, si un portento como Cervantes pasa a la historia del arte con una sola novela ¿por qué exigirle diez o veinte o cincuenta a escritores menos garantizados? En lo que a mí se refiere, me daré por muy satisfecho si antes de morirme logro escribir una novela que resista el tiempo.

Los hechos en que parece basarse Sobre Héroes y Tumbas ¿han sucedido realmente? ¿Ha tomado ese episodio de la crónica policial, como Stendhal en Rojo y Negro? ¿Los personajes son fundamentalmente reales?

Los episodios son inventados, aunque tengan aire de crónica. Hay una casa en el barrio de Barracas que elegí después de buscar durante mucho tiempo una que me pareciera adecuada a la historia que estaba imaginando. Está en la calle Río Cuarto, tal como en mi obra, pero no tiene Mirador. El Mirador lo tomé de otra antigua mansión en ruinas, que está en H. Yrigoyen casi Boedo. Podría usted preguntarme para qué buscar esas casas, ya que no se trataba de hacer un film sino una novela. No sabría explicarlo exactamente. En parte porque me apasionaba y sentía un curioso placer en buscar una casa

donde pudiera haber sucedido algo semejante. También, quizá, porque volvía más real mi historia inventada. Iba a menudo a mirarlas y sentía un extraño goce en imaginar los habitantes de mi ficción entre esas paredes: si dormían en esos momentos (a menudo las visité de noche y hasta de madrugada), si estaban dentro, etc. En cuanto a los personajes, con excepción de dos o tres que aparecen retratados (Borges, el padre Castellani, el pintor Oscar Domínguez, Ramos), son totalmente ficticios.

¿Qué ha querido decir, en última instancia, con esa novela?

No podría resumir en cien palabras lo que he dicho en trescientas mil, porque entonces habría en esa novela doscientas noventa mil novecientas palabras de más. Tampoco podría hacerlo con simples conceptos, pues las vivencias que he tratado de dar en la obra, no son reductibles a esa clase de abstracciones. En una novela, en fin, hay algo tan esencialmente contradictorio como en la vida misma. Cuanto más, podría decir que en la búsqueda de Martín, en la tenebrosa pasión de Alejandra, en la melancólica visión de Bruno y en el horrible Informe sobre Ciegos he intentado describir el drama de seres que han nacido y sufrido en este país angustiado. Y a través de él, un fragmento del drama que desgarrar al hombre en cualquier parte: su anhelo de absoluto y eternidad, condenado como está a la frustración y a la muerte. Y a pesar de esa frustración y de esa condena, algo así como una absurda metafísica de la esperanza. También como en la vida.

Un crítico ha dicho que el Informe sobre Ciegos pertenece a un individuo arrebatado por la manía de persecución. ¿Le pasa a usted algo con los ciegos? Le preguntamos esto porque ya en El Túnel aparece uno en un papel protagónico. ¿Tiene este personaje alguna vinculación con el desafortado «Informe» de esta nueva novela?

Tiene la inevitable relación que guardan entre sí los personajes

obsesivos de un escritor. Sí, en cierto modo Castel prefigura a Fernando, del mismo modo que María prefigura a Alejandra. También es cierto que tanto Castel como Fernando Vidal padecen manía persecutoria. ¿Si a mí me pasa algo con los ciegos? Bueno, sí. Debo confesar que siento ante ellos un extraño y ambiguo sentimiento, como si estuviera ante un abismo en medio de la oscuridad. Sí, siento algo en la misma piel, algo que no puedo precisar ni explicar. Y eso que experimento yo en germen lo desarrollé hasta el delirio en el espíritu de Fernando, y así escribí el Informe. No quiere eso decir que yo comparta en detalle y hasta sus últimas consecuencias semejante locura. Por otro lado, espero que usted comprenda que no se trata de un «informe» científico o literal, pues es algo menos y algo más que eso; aunque si me pregunta qué es exactamente no sabría decírselo. Felizmente, ya los lectores y los críticos y los psicoanalistas han empezado a explicármelo: la ceguera es una metáfora de las tinieblas, el viaje de Fernando es un descenso a los infiernos, o un descenso al tenebroso mundo del subconsciente y del inconsciente, es la vuelta a la madre o al útero, es la noche.

Algunos lectores se han escandalizado con el Informe. ¿Cuál es su opinión?

Cualquier examen despiadado del hombre puede traer dificultades con los tontos y los fariseos. Puedo garantizar que en esta novela no hay nada que haya sido escrito con ánimo inferior, por el solo gusto del escándalo o con el deseo de suscitar bajas pasiones. Esas bajas pasiones que todos alentamos en germen, incluyendo (y quizá *sobre todo*) a esos caballeros que se escandalizan. He tenido la satisfacción, sin embargo, de ver salir en mi defensa a los mejores espíritus, a los más profundos y honestos.

También hemos oído decir que ese Informe no es totalmente coherente con el resto de la obra. ¿Qué puede decirnos?

Un librero me comentó, en efecto, que le parecía un poco ajeno a la novela, algo así como una narración dentro de otra más vasta. Le pregunté si tenía sueños, pesadillas, y le rogué que me dijera cuál era la que más se le reiteraba desde su infancia. Era así: lo perseguían por los techos resbaladizos y muy inclinados de grandes catedrales. Le observé que esa pesadilla parecía tener muy poca relación con la venta de libros, tanto más que se le venía repitiendo desde su niñez, cuando ni pensaba en vender libros. Se quedó pensativo y perplejo. Le expliqué que en mi novela pretendí dar la realidad en toda su extensión y profundidad, incluyendo no sólo la parte diurna de la existencia sino la parte nocturna y tenebrosa. Y que siendo Fernando Vidal el personaje central y decisivo, todo lo que a él se refiriera era importante y debía ser transcripto, muy especialmente aquello que fuera su obsesión fundamental, aunque *aparentemente* tuviese poco que ver con los sucesos luminosos o diurnos. Su Informe es la gran pesadilla de Fernando y expresa, aunque sea simbólica y oscuramente, lo más importante de su condición y existencia. Suprimir esa parte de la novela, en consideración a una coherencia lógica, es como suprimir los sueños de los hombres en una visión integral de su vida. Por disparatados e ilógicos que sean, nos están dando el mensaje más revelador de esa existencia, la clave de esa región enigmática en que se hacen y deshacen los destinos.

¿La anécdota de su novela la tomó porque la consideraba significativa, representativa de nuestro conflicto actual, aquí y ahora? Se ha dicho que Alejandra es una imagen del país. Se ha creído encontrar muchos símbolos en esta novela. Nos gustaría conocer su opinión.

Una novela no se escribe con la cabeza, se escribe con todo el cuerpo. Y muchas de las cosas que uno pone dentro son oscuras; ni uno mismo conoce su significado último, porque no ha salido de la parte más lúcida de nuestra conciencia. Y así sucede que los planes que inevitablemente empezamos haciendo para escribir, que en buena

medida son cerebrales, terminan por ser arrollados por los personajes, que una vez en marcha cobran vida propia. Es muy difícil decir, en tales condiciones, lo que una novela significa en cada uno de sus aspectos, aun para el propio autor. Uno se propone muchos objetivos que luego son perturbados, oscurecidos y hasta tergiversados por los acontecimientos. Más, todavía: lo que uno se propuso tiene poca importancia, porque hay que juzgar la novela *a posteriori*, por los resultados. En lo que a mí se refiere, debo confesar que mucho de lo resultante me sorprendió y hasta me disgustó. Yo necesitaba, por ejemplo, que Borde-nave fuera un canalla total, para acelerar el proceso que debía llevar a Martín al proyecto de suicidio. No pude lograrlo. Bordenave luchó e inexorablemente salían de su boca palabras que no eran las apropiadas para mi plan. Tuve que dejarlo tal como era. En tales casos, que se presentan a cada instante en la ejecución de una novela, el escritor debe dejarse conducir por su instinto, jamás por su razón.

En cuanto a la interpretación de Alejandra, como símbolo del país, me he quedado de una pieza. Pero quizá sea el autor de esa curiosa hipótesis, particularmente talentoso, quien tenga razón y no yo. Lo único que puedo asegurar, en todo caso, es que jamás se me ocurrió semejante idea. Me propuse, sí, poner en acción una mujer muy argentina, y lo bastante complicada como para que me apasionase a mí, ya que me es difícil escribir sobre personajes que no me apasionen a mí mismo. Una mujer de la que yo mismo podría haberme enamorado. Pero, al fin y al cabo, la creación artística se parece mucho al sueño, y aunque no nos lo proponamos, las figuras y espectros que nos visitan en nuestros sueños tienen o pueden tener un significado simbólico que uno no sospecharía.

¿Qué sentido tiene la retirada de Lavalle en su obra? La impresión que algunos hemos tenido es que usted quería mostrar con ella de alguna manera, la intemporalidad de ciertas actitudes del ser humano. ¿Es así?

Antes dije que no siempre lo que uno se propone inicialmente se mantiene. También es cierto que algunos propósitos fundamentales, acaso porque responden a obsesiones muy profundas, resisten cualquier cambio. Desde el comienzo *sentía* la necesidad de esa especie de contrapunto entre el pasado y el presente de la Argentina. Y aunque con cantidad de cambios inesperados, ese propósito originario se mantuvo. En la creación artística, como en el sueño, hay un primer movimiento que es de introversión, de sumersión en lo más profundo del yo. Pero mientras en el sueño allí quedamos (y de ahí el carácter angustioso de la pesadilla) en la obra de arte hay un segundo momento que es el de ex-presión, de salida, de presión hacia fuera, que es liberador. En este segundo momento operan no sólo las fuerzas oscuras del yo, como en el momento inicial, sino *todas* las fuerzas del espíritu: las inconscientes y subconscientes, claro, pero también las conscientes, la voluntad creadora, las ideas estéticas o filosóficas que inevitablemente el autor posee. Por eso, al final la obra es una «visión del mundo», o sea más y menos que una «concepción del mundo». A esa visión del mundo que tengo obedece la inclusión de ese contrapunto, como también la superposición de los tres tiempos en el relato; ya que para mí la conciencia del hombre es atemporal: contiene el presente, pero es un presente lastrado de pasado y cargado de proyectos para el futuro, y todo se da en un bloque indivisible y confuso. De ahí ciertos recursos técnicos que me sentí obligado a utilizar, que hacen el relato a veces un poco confuso, pero que no podía no utilizar.

Y hay otro hecho que con ese contrapunto quería manifestar: la contradicción y a la vez la síntesis que en todo hombre hay entre lo histórico y lo atemporal. Pues aunque el ser humano vive en su tiempo y es necesariamente un ser social e histórico, también subsiste en él el hecho biológico de su mortalidad y el problema metafísico de la conciencia de esa mortalidad, su deseo de absoluto y de eternidad. En

suma, en la época de Lavalle o en nuestra época, los seres humanos seguimos cumpliendo el sempiterno proceso de nuestro nacimiento, la esperanza candorosa, la desilusión y la muerte. Y ese proceso lo vemos en los dos muchachos homólogos: el alférez de Lavalle que va hacia el norte, Martín que se marcha hacia el sur con el camionero.

¿Es Bruno un personaje autobiográfico?

He puesto en él, deliberadamente, algunas de mis ideas más conocidas, y eso ha hecho creer a muchos lectores que el personaje me representa. Pero observe que lo mismo hice con Fernando.

Más, aún: he puesto elementos míos en los cuatro personajes centrales, personajes que dialogan y hasta luchan mortalmente entre sí. Es el diálogo y la lucha que esas hipóstasis tienen en mi propio corazón. Y muchas de las (candorosas) dudas o ilusiones que el adolescente Martín expone al maduro Bruno son las mismas que mi propia existencia me ha opuesto entre esas dos terribles edades. En cuanto a Fernando, creo que representa mi parte peor, mi lado nocturno. Le puse a él mi propia fecha de nacimiento, como alguien advirtió. Quizá por un acceso de humildad, elegí para eso al peor de los cuatro, O acaso por esa tentación diabólica que todos sentimos alguna vez en nuestra conciencia. Una mezcla de auto-tortura, de menosprecio hacia uno mismo, de liberación.

¿Esta novela es finalmente alentadora o desalentadora?

Cuando escribí *El Túnel* era todavía demasiado joven, y pienso que expresa sólo mi lado negativo de la existencia, mi lado negro y desesperanzado. Quizá eso mismo es lo que le da fuerza, esa fuerza de lo extremo. Pero me parece que el hombre, al final, se inclina más por la esperanza que por la desesperanza. De otro modo, todos nos habríamos ya disparado un tiro en la cabeza. Los terremotos, las guerras, los campos de concentración, las desilusiones, la miseria

humana, la envidia, el resentimiento, la deslealtad, la traición, la derrota, la humillación: nada nos arredra, nada nos lleva a la muerte sino muy raramente. Todos esperamos algo, después de todo y a pesar de todo. Esa meta física de la esperanza he intentado describirla en la cuarta y última parte de mi novela, después de haber arrasado con casi todo en el Informe sobre Ciegos, especie de reiteración de la atmósfera de *El Túnel*, agravada y extremada. Pero hasta que no terminé esa cuarta y última parte y hasta que la novela no se publicó viví ansioso porque pensé que si me moría me juzgarían únicamente por aquella visión totalmente negativa y no iban a saber en forma cabal quién había sido yo. Porque al fin y al cabo uno escribe una novela para eso: para explicar al mundo quién es uno y qué espera de la existencia.

Se ha dicho que usted emplea todas las técnicas, desde el objetivismo más puro hasta el más desafortunado subjetivismo. ¿Es una ventaja o una desventaja?

Para mí, la novela es como la historia y como su protagonista el hombre: un género impuro por excelencia. Resiste cualquier clarificación total y desborda toda limitación. En cuanto a la técnica, considero legítimo todo lo que es útil para los fines perseguidos, e ilegítimas aquellas innovaciones que se hacen por la innovación misma. Así, al volver el hombre del siglo XX la mirada hacia un mundo hasta ese momento casi desconocido, como es el subconsciente, era inevitable y legítimo el empleo del monólogo interior. La novela de hoy se propone fundamentalmente una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan, sin que le preocupen la coherencia y la unicidad, empleando a veces un microscopio y otras veces un aeroplano. Sería ridículo examinar un microbio a simple vista y un país con un microscopio. Esta es una de las fallas de los llamados objetivistas, y, en general, de todos los que intentan hacer ese descenso o viaje al fondo de la condición humana con un solo vehículo: sacrifican la verdad y la profundidad al prurito del método único, cuando debe ser al revés; ya

que *nada* en la novela debe hacer sacrificar la verdad. En definitiva, son decadentes, como sucede cada vez que se prefiere el *cómo* al *qué*. Como si un hombre que debe dar la vuelta al mundo en ochenta días y tiene como único objetivo el cumplimiento de ese plan, por manía purista se propusiera hacerlo exclusivamente en elefante o en bicicleta, cuando es sabido que es tan ineficaz atravesar un río en bicicleta como correr en una buena carretera con elefante. La misión del hombre es dar la vuelta al mundo en ochenta días, no favorecer el prestigio de los elefantes o favorecer la venta de bicicletas.

Ningún creador realmente grande se ha detenido en ese decadente y pretencioso purismo. Dejemos mi caso, pobre escritor sudamericano, totalmente desprovisto de nacionalidad inglesa, norteamericana o de cualquier otra nacionalidad literariamente prestigiosa. Piense en Faulkner. Se dice que no practica con rigor el objetivismo, se citan sus «fallas» en los tratados de estos nuevos académicos, se compara su obra con la de un señor Hammet, perfecto. Dejando de lado el pequeño detalle de que toda la obra de Hammet no equivale a un solo cuento de Faulkner, no comprenden además que esas «fallas» son precisamente sus amplitudes, sus fuerzas, su vitalidad. Para no hablar de Joyce, especie de muestrario de todas las técnicas y todos los estilos: desde el barroquismo más extremo hasta el esquematismo más duro y clásico, desde la pura sensación hasta la idea pura, desde el documento más minucioso hasta la fantasía más delirante.

De esta novela los críticos han dicho infinidad de cosas, no siempre conciliables entre si: se ha dicho que era historia y pesadilla, realidad y fantasía delirante; algunos han elogiado su opacidad y otros han encontrado que sus personajes eran excesivamente ambiguos. Usted ¿qué opina?

Es natural que una novela tan vasta y compleja dé lugar a interpretaciones diferentes. Algunos críticos han penetrado

notablemente en intenciones o intuiciones de la obra, y hasta me han iluminado a mí mismo. Pero también están los que siempre explican al novelista cómo debería haber escrito, qué es lo que debería haber puesto y qué es lo que tendría que haber quitado. Nos explican, en suma, el libro que ellos habrían escrito en nuestro lugar, proyecto que, lamentablemente, siempre queda en esa límpida categoría platónica. En cuanto a los que se quejan del exceso de ambigüedad, supongo que la exigencia rige exclusivamente para escritores indígenas, a menos que se decidan a afirmar que Kafka es diáfano y unívoco. La ambigüedad no es una acusación: es un buen certificado. Un novelista no tiene por qué ser coherente ni estar exento de contradicción. Tiene que ser verdadero, que es muy distinto. Más, todavía: si sus personajes son verdaderos, la incoherencia es inevitable, ya que los seres humanos no obedecen al principio de identidad. La coherencia debe buscarse en la matemática y en la filosofía, no en la novela.

Otro sostiene que en mi obra hay demasiadas ideas, lo que también debe ser norma para nativos. Porque por lo visto no rige para las decenas de páginas en que Naphta y Settembrini discuten sobre el Bien y el Mal; o para las interminables discusiones que sobre teología, música, ópera, literatura irlandesa o latina, historia de la Inquisición, Escolástica y jesuitismo, pintura y filosofía hay en las obras de Tolstoi, Dostoievsky, Thomas Hardy, Henry James, James Joyce, Cervantes y Proust.

Uno de los escritores partidarios de la literatura «objetiva» sostiene que el novelista debe limitarse a describir los actos externos, visibles y audibles de sus personajes, absteniéndose de cualquier otra manifestación, por falsa y perniciosa. Una de las manifestaciones proscriptas es la de las ideas.

Curiosa concepción de la objetividad, como si también prohibiesen que los personajes hablaran. Ya que mal o bien,

generalmente mal (como el ensayista en cuestión), todos los seres humanos producimos y expresamos ideas. Y una de dos: o los personajes de la ficción son auténticos seres humanos y, por lo tanto, además de sus pasiones o sentimientos, además o simultáneamente con sus movimientos de brazos y cejas manifiestan ideas, o las tienen en mente, aunque no las manifiesten; o no son seres humanos, en cuyo caso no estamos delante de una literatura objetiva, sino, simplemente, de una mala literatura.

Curiosa concepción, por otra parte, la que el ensayista recién mencionado tiene de las ideas, identificándolas en algún sentido con la subjetividad; seguro que Platón no lo aprobaba en un examen de filosofía.

La literatura de nuestro tiempo ha renegado de la razón, pero no significa que reniegue del pensamiento, que sus ficciones sean una pura descripción de movimientos corporales y de sentimientos y emociones. Esta literatura no sostiene la descabellada teoría de que los personajes no piensan: sostiene que los hombres, en la ficción como en la realidad, no obedecen a las leyes de la lógica. Es el mismo pensamiento que nos ha vuelto cautos, al revelarnos sus propios límites en esta quiebra general de nuestra época. Pero, en otro sentido, nunca como hoy la novela ha estado tan cargada de ideas y nunca como hoy se ha mostrado tan interesada en el conocimiento del hombre. Es que no se debe confundir conocimiento con razón. Hay más ideas en *Crimen y Castigo* que en cualquier novela del racionalismo; o, como advierte Gaétan Picon, en *La condición humana* que en *La Princesa de Clèves*. Los románticos y los existencialistas insurgieron contra el conocimiento racional y científico, no contra el conocimiento en su sentido más amplio. El existencialismo actual, la fenomenología y la literatura contemporánea constituyen, en bloque, la búsqueda de un nuevo conocimiento, más profundo y complejo, pues incluye el irracional misterio de la existencia.

¿Está satisfecho con esa novela?

Sin un mínimo de creencia en lo que se ha escrito no sería honesto darlo a luz. Ese mínimo claro que lo tengo, aunque ahora ya haría muchas partes de otra manera y creo que podría superar en muchos sentidos lo que hice. Pero uno debe ponerse un límite, porque la vida es muy corta. Tan corta que cuando uno empieza a aprender el oficio de vivir ya hay que morirse.

¿Cómo ve a su novela en la literatura argentina? ¿Como comienzo a como fin de algo?

He oído decir a ciertos críticos que termina un ciclo y que incluso cierra puertas. Otros, en cambio, sostienen que es fertilizante para los que vienen, que abre caminos. Ojalá sea así. Yo no lo sé. Lo único que sé es que no escribo para ganar premios ni para llegar a la Academia. Yo escribo para no morir de tristeza en este país desdichado.

¿Que experimenta cuando va a comenzar una novela?

Creo que no hay un solo escritor en serio que no sienta en esos momentos la sensación de que está condenado al fracaso, de que su tentativa es ilusoria y demencial. Y creo que hay que desconfiar de los resultados cuando no experimentamos esa sensación.

¿Debemos concluir que para usted es muy difícil escribir una novela?

Sí. Terriblemente difícil. Y es un sufrimiento casi continuo, no sólo en el sentido espiritual sino físico. Pues además de la inseguridad, el desaliento, la irritación por los pobres resultados que van saliendo, la indecisión, el convencimiento de que no es lo que uno quería, etcétera; además de todos esos padecimientos espirituales y psicológicos, el escribir me produce dolores de estómago y digestiones muy malas, se me hielan los pies y las manos, sufro insomnio y mal de

hígado.

¿Escribe sistemáticamente, todos los días, a horas fijas?

No, soy muy irregular. Pasan no sólo días, sino semanas, meses y hasta años en que no siento esa necesidad compulsiva de escribir. Durante ese tiempo, sí, vivo muy inquieto y siento que «eso» anda en mi cabeza, y también en mis noches, en mis sueños. Siento pasar vagas imágenes por mi espíritu, imágenes ambiguas y nada claras: personajes y situaciones, que describo someramente. Y también anoto cosas o frases o retratos de gente que me llaman la atención: no cualesquiera, sino aquellos que de una manera o de otra están vinculados con las obsesiones que me rondan. Todo eso se va juntando, supongo, va aumentando la presión, se va congregando en nuestra conciencia y en nuestra subconsciencia hasta que estalla y debemos escribir. Entonces escribo tumultuosamente. Pero luego viene nuevamente lo malo: dudas, canasto, quemazón de papeles, no querer volver a escribir más.

¿Rehace mucho sus originales?

Algunas cosas las rehago cinco y hasta más veces. La primera versión me sale muy rápidamente, pero luego el trabajo que sigue es enloquecedor.

¿Cuál considera la cualidad más preciosa para un escritor, supuesto el talento?

El fanatismo. Tiene que tener una obsesión fanática, nada debe anteponerse a su creación, debe sacrificar cualquier cosa a ella. Sin ese fanatismo no creo que se pueda llegar a hacer algo importante.

Nos ha hablado de sus sufrimientos al escribir. ¿No siente nunca placer? ¿No siente ningún otro efecto sobre su cuerpo y sobre su espíritu?

Si usted se refiere a la novela, no, no siento placer sino en

rarísimas circunstancias, particularmente cuando escribo algo que me divierte. Por ejemplo, me reía mucho escribiendo la escena del correo en *El Túnel*, o los monólogos de Quique, en *Héroes y Tumbas*. También siento un placer seguramente morboso al escribir cosas como las de Fernando, en la misma novela. Pero, en general, ya le he dicho que para mí no es placentera esa especie de condena que es escribir novelas.

En forma mediata, creo que me hace muchísimo bien. Yo fui un niño y un adolescente atormentado por obsesiones, por fobias, por pesadillas, por alucinaciones, y sufrí ataques de sonambulismo. Ahora me considero física y espiritualmente mejorado. Al escribir actuamos y esa actuación nos transforma. Algo parecido al cañón: la bala lanzada hace retroceder al cañón. Nunca la obra de arte es una mera contemplación: es una acción que se ejerce entre nuestro yo y el mundo, una acción que modifica el mundo y el yo. Lo mismo pasa con la lectura.

¿Hay situaciones, días, climas, lugares que inspiran más que otros?

Eso depende de cada escritor, de cada temperamento. La creación es mágica y fundamentalmente irracional; así que no debe asombrar la influencia que tienen sobre ella ciertos hechos y hasta ciertos objetos que se convierten casi en fetiches. Hay ciertos olores, como los que salen por las rejillas que dan a los sótanos, que me traen vagos recuerdos de infancia, y esa melancólica sensación general que en mí es la que más me ha incitado a escribir novelas. No sé qué crítico dijo sobre *Héroes y Tumbas* que era, sobre todo, una visión melancólica de la realidad. Creo que tiene razón. Y la melancolía para mí está unida a la infancia que no volverá, al pasado, a lo antiguo. Será por eso que algunos me consideran un reaccionario.

Usted hace referencias frecuentes a la literatura rusa. ¿Se trata de una

simple simpatía personal u obedece a algo más objetiva? Aparte la vigencia universal de esa gran novelística ¿tiene algún interés particular para nosotros los argentinos?

Sí. Los rusos tenían hacia mediados del siglo pasado problemas muy parecidos a los nuestros, y por causas sociales muy semejantes. Uno de esos problemas fue el de la llamada «literatura nacional» y la lucha entre occidentalistas y eslavófilos. Perteneciente Rusia a la periferia de Europa, con rasgos de sociedad y mentalidad feudales, siempre mostró cierta similitud con España (país que tampoco tuvo en forma cabal el fenómeno renacentista). No es simple casualidad que el mejor Quijote se haya filmado en Rusia, y que tradicionalmente el personaje de Cervantes haya suscitado tanto interés y haya sido tan profundamente comprendido en aquella otra tierra de desmesura y sinrazón. Ese parentesco se acentuó en algunos países coloniales de España, sobre todo en la vieja Argentina de las grandes llanuras. Hasta el punto que una novela como *Ana Karénina*, con sus criadores de toros de raza y sus gobernantas francesas, con sus estancias y sus burócratas, con sus señores patriarcales y sus generales, podía entenderse perfectamente aquí. Cuando en 1938 yo estudiaba en París, un ruso blanco que trabajaba de chofer y que comía conmigo en el mismo restaurante se admiraba del conocimiento y la comprensión que yo tenía por las novelas y personajes rusos, diciéndome que, en cambio, era muy difícil encontrar algo parecido entre los franceses. Tuve que decirle que no era un caso personal mío sino algo muy generalizado entre los estudiantes argentinos, y me vi obligado a empezar el análisis de ese curioso fenómeno. ¿Usted ha leído *Oblomov*? Pues si en lugar de té ese caballero toma mate puede pasar aceptablemente por cierto género de argentino de hace unas décadas. La desorganización, el sentido del tiempo precapitalista, la desmesura, la pampa y la estepa, la vida patriarcal de nuestras viejas familias, la educación europea y afrancesada, el desdén y al mismo tiempo el orgullo por lo nacional, el parecido entre los eslavófilos y los hispanizantes, el parecido entre

nuestros doctores liberales y los intelectuales rusos que también leían a Considérant y a Fourier, el movimiento político y revolucionario entre los estudiantes y obreros, el anarquismo y el socialismo, etcétera, etcétera. Motivos por los cuales yo podía sentir las *Memorias del Subterráneo* mucho mejor que aquel viejecito profesor francés de la Sorbonne, al que yo escuchaba, para el cual los personajes de Dostoievsky eran nuevos ricos de la conciencia, individuos poco menos que dementes, bárbaros incapaces de apreciar las ideas claras y distintas, tan disparatados e irresponsables como para afirmar que dos más dos puede ser igual a cinco, contra todas las tradiciones de los cartesianos y de los ahorristas franceses. ¿Y cómo aquellos bárbaros moscovitas, como nosotros podían no admirar la refinada cultura de los occidentales, sus toros escoceses, las novelas francesas, la filosofía alemana, los balnearios de Badén Badén, las playas europeas y sus casinos?

Y así, por los mismos motivos que nosotros, se hicieron *européistas*, rasgo tan típicamente eslavo o rioplatense como el vodka o el mate; al revés de lo que creen aquí nuestros sociólogos apresurados, que lo consideran un rasgo de alienación. Qué va a serlo, hombre: es un característico rasgo nuestro. Los europeos no son *européistas*: son simplemente europeos.

Precisamente, esto nos lleva a un tema que ha sido frecuentemente motivo de controversia en nuestro país: la relación de nuestra cultura y en particular nuestra literatura con Europa. ¿Son simples subproductos de los creadores europeos o estamos dando algo original y propio?

Me parece que ha llegado el momento en que asumamos nuestra realidad espiritual con entereza, sin arrogancias pero también sin sentimientos de inferioridad. Hemos llegado a la madurez, y uno de los rasgos de una nación madura es la de saber reconocer sus antecedentes sin resentimiento y sin rubor. Estoy hablando del Río de la Plata, no de

México ni del Perú, donde el problema difiere por la poderosa herencia cultural indígena. Aquí la ciudad y la cultura se edificaron sobre la nada, sobre una pampa recorrida por tribus salvajes y duras. Casi todo nos llegó aquí de Europa: desde el lenguaje y la religión (dos poderosísimos factores de cultura) hasta la mayor parte de la sangre de sus habitantes. Si fuéramos consecuentes con los que a cada rato nos están reprochando el «europeísmo», deberíamos escribir sobre la caza del avestruz en lenguaje pampa. Todo lo demás sería adventicio, cosmopolita, antinacional. Es fácil advertir la magnitud de este desatino. Nuestra cultura proviene de Europa y no podemos evitarlo. Además ¿por qué evitarlo? ¿Con qué reemplazar esa preciosa herencia? Lo que hagamos de original se hará con esa herencia o no haremos nada en absoluto. No recuerdo quién le decía a Gide que no leía nada para no perder su originalidad. Si uno ha nacido para decir cosas novedosas no va a perder esa facultad leyendo libros o mamando en otras culturas; y si no ha nacido para eso, tampoco perderá nada leyendo esos libros ajenos. Además, esto es nuevo, vivimos en un continente distinto y fuerte, y todo se desarrolla con un sentido diferente aunque los materiales básicos vengan de allá. En el momento mismo en que los conquistadores españoles pisaron el territorio de América nació una nueva cultura y hasta un nuevo castellano: sus formidables ríos, sus altísimas montañas, sus dilatadas pampas, sus culturas aborígenes, sus soles y Junas, sus bellezas y atrocidades, sus lluvias y pantanos engendrarían esa nueva cultura con los machos que llegaban a poseerlos. ¿Qué, quieren una originalidad absoluta? No existe. Ni en el irte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior, y en nada humano es posible encontrar la pureza. Los dioses griegos también eran híbridos y estaban «infectados» de religiones orientales y egipcias. También Faulkner proviene de Joyce, de Huxley, de Balzac, de Dostoievsky. Hay páginas de *El ruido y el furor* que parecen plagiadas del *Ulises*. Hay un fragmento de *El molino de Flos* en que una mujer se prueba un sombrero frente a un espejo: es Proust. Quiero

decir, el germen de Proust. Todo lo demás es desarrollo. Desarrollo genial, casi canceroso, pero desarrollo al fin. Lo mismo pasa con *Bartleby*, que prefigura a Kafka. Para qué vamos a hablar de nosotros: Sarmiento está «infectado» de Fenimore Cooper, Shakespeare, Chateaubriand y Lamartine; pero a pesar de todo es capaz de asimilar todo ese material extranjero para darnos una gran obra americana. Ahora está de moda hablar aquí de Arlt: todo él está moldeado por Dumas, Sue, Gorki, la picaresca española, Dostoievsky, Paul de Kock. ¿Y qué podríamos decir del lenguaje? Formidable herencia cultural que no sólo no podemos sino que no debemos negar, pero que como toda herencia cultural es enriquecida por los herederos de genio; y no es poco decir que el castellano de hoy tuvo su mayor empuje en el siglo XIX por obra de creadores americanos como Sarmiento y Martí, así como Darío fue su amo indiscutido a comienzos del siglo XX.

A éstos que rechazan el elemento europeo habría que recordarles que toda cultura es híbrida y que es candorosa la idea de algo platónicamente americano. ¿Quién iba a imaginar que del contacto de aquellas tribus bárbaras que bajaban de los bosques y pantanos del nordeste europeo con la refinada cultura romana iba a salir el estilo gótico? En cuanto a nuestra América, piense solamente en la música afroamericana. Los negros, al entrar en contacto con la cultura anglosajona, terminaron por producir el arte más original de la América del Norte y uno de los aportes más fértiles a la nueva música. Y sin embargo, nace de una mezcla de espíritu religioso Africano, corales luteranos, tristeza esclavista, ritmos negros, canciones irlandesas y escocesas. Por otra parte, esa influencia Africana se ha dado en todo el continente, ya que toda la música popular, desde el norte hasta el extremo sur, tiene ingredientes negros. Y para responder a los que sostienen que nuestro continente no ha dado nada original al mundo, bastaría recordar que desde comienzos de este siglo, *todos* los bailes populares que dominan el mundo entero son americanos: el jazz

en todas sus formas, la música afrocubana, los bailes brasileños y el tango argentino. Y si tenemos presente que las danzas populares son la expresión primigenia de una cultura y de la vitalidad de esa cultura, no cabrán dudas sobre la vigencia de América. Habría todavía que señalar que tanto el jazz norteamericano como el tango argentino son formas culturales de gran importancia y de poderosa originalidad. El tango es la única danza popular «introvertida», a la inversa de todas las danzas populares que son extrovertidas. El tango es triste, es dramático, expresa muy bien el rasgo esencial del hombre rioplatense: su frustración, su nostalgia, su espíritu introspectivo, su desencuentro, su rencor y su descontento.

Algunos críticos de la izquierda lo atacan porque practica, sobre todo en El Túnel, una literatura psicológica. ¿Qué responde?

Los propagandistas de la literatura «social» atacan a la literatura «psicológica» como perniciosa y contrarrevolucionaria. Creo que el paralogismo es así: lo psicológico es lo que por excelencia pertenece al individuo, el individuo solitario es un egoísta que no le importa el mundo que lo rodea (y sufre) o un contrarrevolucionario que intenta hacernos creer que el problema está dentro del alma y no en la organización social. Etcétera.

Estos teóricos pasan por alto el pequeño detalle de que el individuo solo no existe. El hombre existe rodeado por una sociedad, inmerso en una sociedad, sufriendo en una sociedad, luchando o escondiéndose en una sociedad. No ya sus actitudes voluntarias y vigilantes son la consecuencia de ese comercio perpetuo con el mundo que lo rodea: hasta sus sueños y pesadillas están producidos por ese comercio. Los sentimientos de ese caballero, por egoísta y misántropo que sea, ¿qué pueden ser, de dónde pueden surgir sino de su situación en ese mundo en que vive? Desde este punto de vista, la novela más extremadamente subjetiva es «social», y de una manera más o menos

tortuosa o sutil nos da un testimonio sobre el universo en que su personaje vive.

En suma, toda novela es social. ¿Cómo puede no serlo? Y lo que esos críticos llaman «novela social» es una manera externa y superficial de la novelística. No sabemos qué escritores «sociales» hubo en la época de Tolstoi, porque si los hubo no tuvieron la suficiente importancia como para que trascendieran y los conozcamos. En cambio, los grandes escritores rusos que no se propusieron describir los fenómenos sociales, *además* de indagar implacablemente el corazón del hombre ruso de su tiempo, nos han dejado la más admirable pintura de su sociedad. Ya que los personajes no viven en el aire: son generales, prostitutas, burócratas, estudiantes. Pero aun en aquellos escritores o novelas que se ocupan de los problemas «puramente» psicológicos sucede lo mismo, aunque no nos den una descripción externa y gruesa del mundo en que sucedían. Indagar los problemas psicológicos de un hombre significa indagar su conflicto con el mundo en que vive. Eso no implica, claro, que en cualquier novela un escritor dé testimonio de *toda* la realidad. Si cae un témpano en un lago produce un tremendo oleaje; si cae una piedrecita, la perturbación es apenas perceptible. El oleaje que producirá una novela está en directa relación con su peso.

¿Pondría en el mismo caso a los críticos de izquierda que encuentran malsana su literatura?

En un semanario de izquierda que aparecía en Buenos Aires leí una carta de un lector que protestaba con indignación porque se hubiera elogiado a un film que manifestaba «todos los elementos contrarrevolucionarios de la derecha: masoquismo, frustración, complejos, etc.; y donde se habla de todo menos de la salida revolucionaria». Aunque caricaturesca, esa carta tipifica a ese tipo de estética que caracteriza en buena medida a la izquierda, y muy

particularmente al comunismo.

No interesa aquí defender al film incriminado. Lo que interesa es señalar la superficialidad, la falsedad, la demagogia filosófica de esa posición. Pues esas críticas, de ser valederas, arrasarían no sólo con el imperfecto film incriminado sino con obras como *Los endemoniados*.

El punto de vista expresado por ese corresponsal es grosero pero no novedoso. Rigió —y en buena medida sigue rigiendo en Rusia— hasta el punto de que las obras de Dostoievsky no se editaban. Hasta el punto de que un hombre como Kafka sea inédito.

Un ensayista social, Hernández Arregui, sostiene, a propósito de escritores como usted, que «a la economía de monocultivo corresponde una literatura equívoca de introspección, donde los personajes desorientados se analizan a sí mismos en medio de una vaga sensación de inseguridad». ¿Tiene alguna razón?

Madame de Staël llegó a sostener que hay un arte monárquico y un arte republicano, pero es fácil demostrar qué triviales son estas afirmaciones de los «reflejistas». Para Marx, el arte es un epifenómeno de las relaciones económicas; y aunque sabemos que para él debe entenderse en relación dialéctica, reaccionando sobre la estructura material que lo soporta y, con las otras formas de la cultura, hasta determinándola, modificándola, todos sabemos también que para este filósofo es esa estructura económica la que en *última instancia* es decisiva. De esta posición a un mero economismo había un paso y ese paso fue reiteradamente dado por muchos discípulos, quizá encandilados por la evidente y poderosa impronta que la sociedad capitalista e industrial ejerce sobre todas las actividades del hombre. En el caso que usted trae, es obvio que ese aserto no resiste el menor examen, ya que en sociedades tan poli-cultivadas como Inglaterra y Francia surgieron grandes y extremados escritores de esa tendencia, así

como en auténticos países de monocultivo como el Ecuador surgieron escritores sociales como Icaza.

La curiosa afirmación de H. Arregui, afirmación por otra parte central para su consideración de nuestra literatura, está unida a una valoración negativa o peyorativa de ese tipo de literatura. En eso coincide con las afirmaciones que el realismo socialista hace de la llamada literatura decadente de la burguesía, y con la que en nuestro país ejecuta J. A. Ramos en sus libros. Resulta singular y digno de un análisis psicoanalítico que este ensayista político acuse a los mejores escritores argentinos de estar influidos por los europeos, de no mirar a nuestra América, de inspirarse en la cultura literaria de judíos como Kafka, franceses como Sartre, alemanes como Nietzsche o Hölderlin. ¿Hace su acusación utilizando el instrumental filosófico de los querandíes, o al menos de los aztecas? No, señor: mediante una teoría elaborada por el judío Marx, el francés Saint-Simon, el alemán Hegel. Y escribe todo eso en venerable y longevo español, en lugar de hacerlo en charrúa o idioma pampa.

¿No es hora que con lucidez y sin sentimientos de inferioridad empecemos a discutir en serio, sin demagogia ni insultos, sobre la naturaleza de la literatura argentina y sobre la herencia europea con que nació y se desarrolló? Cualquiera sea la opinión que estos críticos tengan de artistas como Poe, Melville o Faulkner, es ya aceptado que son poderosos creadores; y sin embargo descienden de conocidos escritores europeos, ya que con eminentes dificultades podría demostrarse la paternidad de Pocahontas o de otros pieles rojas. Acaso nuestros críticos lleguen a admitir que esos escritores son importantes, no obstante su ascendencia europea, a pesar de su manía de subjetivismo y de su morbosidad. Y quizá nos digan que ellos son realmente grandes y nosotros no. Momento en que debemos replicarles que entonces los escritores argentinos incriminados no son desdeñables porque tengan esos vicios, sino, simplemente, porque no

son grandes. Pero entonces su doctrina se viene abajo y hay que escribir otro libro.

Esa crítica, que podríamos denominar de «la izquierda nacional», reiteradamente sostiene la inexistencia de una literatura nacional. ¿Es así?

Cada cierto tiempo resurge en nuestro país esta pregunta y la tentativa de dar una respuesta negativa, un poco por esa proclividad, precisamente nacional, a negar todos nuestros valores, a esa tendencia que parece acentuarse de día en día a revolearnos en nuestro propio estiércol. Es cierto que la mayor parte de esos negadores está formada por los que jamás han hecho o han logrado hacer nada de valor, y entonces, comprensiblemente, se inclinan por la teoría de que aquí nada existe y nada puede hacerse. Siempre es tentador ocultar la incapacidad y el resentimiento personal detrás de una teoría sociológica que afecta a la realidad entera.

Existe una literatura nacional importante por lo menos desde Sarmiento y Hernández, y varios de sus creadores, desde aquella época hasta hoy, pueden figurar honorablemente al lado de grandes escritores europeos o norteamericanos. Por esa clase de motivos de hecho, creo que la respuesta debe ser afirmativa. Pero, además, creo en una literatura nacional por lo mismo que participo del descontento sobre nuestra realidad. La literatura importante es algo así como el reverso del mundo cotidiano, pues la creación es en muchos sentidos un acto antagónico similar al sueño, un intento de crear *otra realidad*, precisamente por el descontento hacia la que nos rodea. Si esto es cierto, hay que decir que en la Argentina ya no tenemos ningún pretexto para no tener grandes escritores.

Esa misma crítica insiste en que nuestra novelística no tiene, por ejemplo, la representatividad que tiene, digamos, una obra como Huasipungo.

Los europeos cometen a menudo la ingenuidad de pedirnos color local, y de creer que nuestra pintura o nuestra literatura no tiene «carácter»; ese carácter que en cambio encuentran en la pintura mexicana o en la novela del indio ecuatoriano. Les pasa con nosotros un poco lo que le pasa a la gente apresurada que rechaza una música porque no la puede silbar, porque no halla una melodía nítida, sencilla.

Es fácil advertir lo representativo en el Ecuador, pero es infinitamente arduo notarlo en la Argentina. Nuestro hombre es de contornos indecisos, complejos, variables, caóticos. Esto es como un campamento en medio de un cataclismo universal. Se necesitarán muchas novelas y muchos escritores para dar un cuadro completo y profundo de esta realidad enmarañada y contradictoria: la oligarquía en decadencia, el gaucho pretérito, el gringo que ascendió, el inmigrante fracasado o pobre, el hijo y el nieto de ese inmigrante, el habitante cosmopolita de Buenos Aires (indiferente y apátrida, el hombre que vive aquí como se vive en un hotel). Y todos los sentimientos cruzados y los mutuos resentimientos.

Y acaso el problema psicológica y metafísicamente más complejo es el descendiente de extranjeros, extraña criatura cuya sangre viene de Génova o de Toledo, pero cuya vida ha transcurrido en las pampas argentinas o en las calles de esta ciudad babilónica. ¿Cuál es la patria de esta criatura? ¿Cuál es mi patria? Crecimos bebiendo la nostalgia europea de nuestros padres, oyendo de la tierra lejana, de sus mitos y cuentos, viendo casi sus montañas y sus mares. Lágrimas de emoción nos han caído cuando por primera vez vimos las piedras de Florencia y el azul del Mediterráneo, sintiendo de pronto que centenares de años y oscuros antepasados latían misteriosamente en el fondo de nuestras almas. Pero también, en momentos de soledad en aquellas ciudades, sentimos que nuestra patria era ésta, estaba acá en la pampa y en el vasto río; pues la patria no es sino la infancia, algunos rostros, algunos recuerdos de la adolescencia, un árbol o un barrio, una insignificante

calle, un viejo tango en un organito, el silbato de una locomotora de manisero en una tarde de invierno, el olor (el recuerdo del olor) de nuestro viejo motor en el molino, un juego de rescate. ¿Y cómo esta novela puede ser simple o nítida o folklórica o pintoresca?

En suma, ¿usted rechaza a la llamada literatura nacionalista?

A cada rato se olvida que hay un solo dilema válido: literatura profunda y literatura superficial. A cada rato se plantean falsos dilemas, sobre todo en esta época de preocupación social, y así como a una novelística «psicológica» se opone (como más legítima, como más sana) una novelística «social», así a una literatura cosmopolita o bizantina se opone una literatura «nacionalista».

Cada vez que un film describe la vida del gaucha en el siglo pasado o los problemas de los indios en un pueblo del noroeste, numerosos críticos e instituciones se felicitan de que nuestro arte vuelva a sus sanas y permanentes raíces. Y cada vez que un director describe el drama o un drama de algún estudiante o contrabandista o borracho de la ciudad, reaparecen los que reprochan el cosmopolitismo de nuestros creadores.

El folklore tiene sus méritos propios, pero no puede ser tomado como fundamento necesario de un arte nacional. Ni Bach ni Kafka tienen raíz folklórica. Y, al revés, infinidad de productos surgidos del folklore demuestran que tampoco es suficiente para la creación de un arte grande.

Basándose o no en el folklore, todo gran arte va más allá, penetrando en una región más profunda y universal. Si *Martín Fierro* tiene importancia no es porque trate de gauchos, ya que también las novelas de Gutiérrez lo hacen sin que por eso sobrepasen los límites del folletín pintoresco; tiene importancia porque Hernández no se quedó en el mero gauchismo, porque en las angustias y

contradicciones de su protagonista, en sus generosidades y mezquindades, en su soledad y en sus esperanzas, en sus sentimientos frente al infortunio y a la muerte, encarnó atributos universales del hombre.

La clave no ha de ser buscada ni en el folklore ni en el «nacionalismo» de los temas y vestimentas: hay que buscarla en la profundidad. Si un drama es profundo, *ipso facto* es nacional, porque los sueños de que están tejidos los seres de ficción surgen de ese ámbito oscuro que tiene sus cimientos en la infancia y en la patria; que aunque no se lo proponga, y a veces porque no se lo propone, expresa de una manera o de otra los sentimientos y ansiedades, los dilemas raciales, los conflictos psicológicos que forman el substrato de una nación en un instante de su historia. De ese modo, Shakespeare fue el más grande escritor nacional de Inglaterra escribiendo tragedias que a veces ni siquiera se desarrollan en su patria. A la inversa, si una obra es superficial, no la salva su «nacionalismo», que entonces no pasa de ser más que un simulacro, como sucede con tantos novelones nuestros a base de gauchos apócrifos o de malevos pintorescos.

Es hora de terminar con esa demagogia que nos recomienda un conventillo de San Telmo como realidad nacional y que, en cambio, rechaza el gris departamento de un gris profesor que vive en la calle Charcas. Es una idea muy singular la que estos críticos tienen de la realidad. Más que *realismo* esa posición estética debería ser denominada *suburbanismo*; posición nueva y aniquiladora que anonada la existencia de los seres, edificios, estatuas, profesiones y lenguajes que no pertenecen al estricto territorio del arrabal. Para esos ontólogos de nuestra ficción, un compadrito de Avellaneda es real, mientras el modesto profesor de geografía del Barrio Norte es un transparente objeto ideal, apenas digno de figurar en el museo de Meinong. Según ellos, toda la obra de Kafka debería ser denunciada como falsa, porque no describe las costumbres de los mataderos de Praga.

Esto que nos dice lo encontramos vinculado a algo que le hemos oído muchas veces, sobre el carácter metafísico y problemático de nuestra literatura. ¿Cómo lo explicaría?

Dice Martín Buber que la problemática del hombre se replantea cada vez que parece rescindirse el pacto primero entre el mundo y el ser humano, en tiempos en que el ser humano parece encontrarse como un extranjero solitario y desamparado. Son tiempos en que se ha dislocado una imagen del Universo, desapareciendo con ella la sensación de seguridad que los mortales tienen en lo familiar. El hombre se siente entonces a la intemperie, el antiguo hogar destruido. Y se interroga sobre su destino.

Por añadidura, y a diferencia de los otros instantes cruciales de la historia, ésta es la primera vez en que el hombre se ha vuelto completamente problemático; ya que, como observa Max Scheler, además de no saber lo que es, *ahora sabe que no sabe*. ¿Cómo, en tales circunstancias de catástrofe universal, la literatura puede no estar impregnada de preocupación metafísica? Pues es un error imaginar que la metafísica únicamente se encuentra en los vastos tratados filosóficos, cuando, como advirtió Nietzsche, la hallamos en la calle, en las tribulaciones del modesto hombre de la calle.

Pero si la condición catastrófica rige para Europa, para nuestro país rige con mayor fuerza: como integrantes de la civilización que sufre ese cataclismo, tenemos un primer motivo de angustia; pero como pertenecientes a una de las líneas de fractura espacial de esa civilización, tenemos un segundo motivo, que es específicamente nuestro. Estamos en el fin de una civilización, y en uno de sus confines. Sometidos a una doble quiebra en el tiempo y en el espacio, estamos destinados a una experiencia doblemente dramática. Perplejos y angustiados, somos actores de una oscura tragedia, sin tener detrás el respaldo de una gran cultura indígena (como la azteca o la incaica) y

sin poder tampoco reivindicar de modo cabal la tradición de Roma o París.

Y como si todavía eso fuera poco, no habíamos terminado de construir y definir una patria cuando el mundo que nos había dado origen comenzó a derrumbarse. Lo que significa que si ese mundo es un caos, nosotros lo somos a la segunda potencia.

De ahí el desconcierto de nuestras conciencias, la zozobra que preside nuestras creaciones, el escepticismo que muchos profesan sobre nuestro destino nacional. Ansiosamente, nos preguntamos entonces sobre la esencia y el porvenir de nuestra patria. Desde nuestras instituciones hasta nuestro arte, todo está siendo enjuiciado, y enjuiciado en una atmósfera de tormentosa nerviosidad. ¿Qué somos? ¿Adonde vamos? ¿Cuál es nuestra verdad nacional? ¿Somos algo nuevo, se gesta aquí algo realmente original, en este caos de sangres y culturas?

La literatura, esa híbrida expresión del espíritu humano que se encuentra entre el arte y el pensamiento puro, entre la fantasía y la realidad, puede dejar un profundo testimonio de este trance, y quizá sea la única creación que pueda hacerlo. Nuestra literatura será la expresión de esa compleja crisis o no será nada.

Alberto Zum Felde ha visto bien esta condición de nuestra realidad y ese sentido problemático que debe tener nuestra literatura. En este desorden, en este perpetuo reemplazo de jerarquías y valores, de culturas y razas ¿qué es lo argentino? ¿cuál es la realidad que han de develar nuestros escritores? Al menos, en lo que al Plata se refiere, es evidente que su misión consiste en la descripción de esa alma atormentada por el caos, de esa anhelosa búsqueda de un orden y un porqué. En otras palabras: esa violenta tectónica de nuestra realidad nos determina hacia una literatura problemática: en lo social, en lo

político y, en última instancia, en lo metafísico.

Y así, contra los que argumentan que este tipo de literatura es un fenómeno europeo, que carece de sentido en América, que es propio de pueblos «Viejos», podemos responder que, por el contrario, esta realidad la exige más perentoriamente que aquélla. Pues si el problema metafísico central del hombre es su transitoriedad, aquí somos más transitorios y efímeros que en París o en Roma, vivimos como en un campamento en medio de un terremoto y ni siquiera sentimos ese simulacro de la eternidad que allá está constituido por una tradición milenaria, y por esa metáfora de la eternidad que son las piedras ennegrecidas de sus templos y sus monumentos milenarios.

¿Considera a Borges como a un escritor preciosista?

Es indudable que buena parte de su obra es bizantina y que en buena medida el acento está colocado sobre lo puramente estético, lo que nunca podría decirse de Dante, de Shakespeare, de Tolstoi, de Dickens, de Kafka; escritores poderosos en que el acento está colocado sobre la Verdad y en los que la belleza se da como consecuencia, porque esa Verdad es expresada mediante el gran resplandor poético, con la belleza a menudo terrible que es característica de estos testigos trágicos de la condición humana. Sí, en Borges se incurre a veces en lo precioso, y es por eso que lo admiran ciertas personas. Pero una de las peores desdichas de un creador es que lo admiren por sus defectos. De modo que los genuinos defensores de Borges no son esas personas sino gente como nosotros: los que reconocemos lo que en él hay de admirable y queremos rescatarlo de entre su preciosismo. Está de moda en la izquierda argentina repudiar a Borges: escritores que no le llegan a los tobillos nos dicen que Borges es inexistente. Eso revela que ni siquiera son buenos revolucionarios, pues el que no sabe qué de trascendente tiene la cultura de una comunidad no está maduro para reemplazar a esa comunidad. Los que venimos detrás de Borges, o

somos capaces de reconocer sus valores perdurables o ni siquiera somos capaces de hacer buena literatura.

Se suele afirmar que una literatura lúdica y preciosista es el resultado de una época fácil y de gente sin graves preocupaciones. ¿Cómo se explicaría, entonces, la existencia de un escritor como Borges en un período tan terrible del mundo y particularmente de nuestro país?

Hay quien piensa que a toda época de crisis corresponde necesariamente una literatura problemática y a cada época fácil una literatura gratuita o estetizante.

Nada de eso.

Una escuela, una doctrina, se constituyen de manera compleja y casi siempre polémica, pudiendo expresar su tiempo en forma directa o inversa. Así sucede que en periodos difíciles de la historia, al mismo tiempo que aparece una literatura problemática (como expresión directa de la crisis), generalmente hace también su aparición una literatura lúdica (expresión inversa); tanto por espíritu de contradicción contra la corriente general, por hastío y cansancio de esa escuela, por desdén (muchas veces justificado) a sus expresiones más triviales, como asimismo por evasión de una realidad demasiado dura para espíritus sensibles o temerosos. En alguna ocasión, esa antítesis puede ser el trasunto de una antítesis social, ya que es más fácil que la literatura exquisita sea expresión de una clase privilegiada y la otra expresión de una clase revolucionaria o por lo menos inquieta: fue, en buena medida, el problema Florida-Boedo en Buenos Aires. Pero casi siempre el problema es más confuso y complicado, pues hay tres elementos en juego: el proceso social, que de una manera o de otra influye en el arte; el proceso artístico, que tiene su dinámica propia (cansancio de escuelas, agotamiento de formas, etc.) y que provoca cambios en la creación artística por su propia e inmanente naturaleza;

y, finalmente, lo que podríamos llamar una dialéctica de la contemporaneidad entre esos dos procesos.

Así, un mero enjuiciamiento «marxista» de nuestra literatura podría llevarnos a afirmar, como lo hacen algunos de esos teóricos, que el enriquecimiento y el dominio de una oligarquía ganadera durante el lapso final del siglo pasado, con el refinamiento consiguiente y su europeísmo formal, tenían que producir una literatura bizantina. Y la aparición de escritores como Larreta parecería confirmar esa tesis.

Pero esa tesis es desmentida por un examen más profundo y completo de la realidad. Porque si fatalmente el proceso que da origen a esa clase de arte fuese el indicado, no se explica por qué surgieron desde los mismos rangos de la oligarquía escritores tan problemáticos como Hernández o como Cambaceres. Tampoco se explicaría por qué no surgió una literatura lúdica tan importante como la nuestra en países como el Ecuador o Guatemala, donde el abismo entre la oligarquía y el pueblo trabajador es infinitamente más hondo y más neto.

El proceso es más complejo y enmarañado de lo que pretenden esos sociólogos. En el mismo momento en que aparece Borges en Buenos Aires surgen los escritores sociales o problemáticos del grupo de Boedo, y particularmente un novelista como Roberto Arlt. El desenvolvimiento intrínseco de las escuelas, a través de parnasianos y simbolistas, produce el modernismo, que culminará en escritores como Güiraldes y Borges; y la contradicción contemporánea (en parte social, en parte puramente estética) explica las antinomias y la simultaneidad de las dos corrientes, así como las antítesis internas en cada uno de los grupos: sería necio, por ejemplo, considerar *Don Segundo Sombra* como literatura lúdica; pues, aunque no ha logrado despojarse todavía de elementos preciosistas, es fundamentalmente una obra donde el acento está colocado sobre los problemas del hombre. Cualquier tentativa de

explicar el fenómeno literario en términos puramente estéticos o puramente sociales está, así, condenada al fracaso. Más, todavía: el triple juego explica la ambigüedad y hasta la participación de algunos escritores de aquel tiempo en los dos grupos.

¿Qué entiende usted por compromiso?

No hay otra manera de alcanzar la eternidad que ahondando en el instante, ni otra forma de llegar a la universalidad que a través de la propia circunstancia: el hoy y aquí. La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar. Como dice Sartre, «lo que es absoluto, lo que mil años de historia no pueden destruir, es *esta* decisión irremplazable, incomparable, que el hombre toma en *este* momento, a propósito de *estas* circunstancias.

Vivir es estar en el mundo, en un mundo determinado, en una condición histórica, en una circunstancia que no podemos eludir. Y que *no debemos eludir*, si pretendemos hacer un arte verdadero. Pues, como Dostoievsky afirmaba, no sólo el arte debe ser siempre fiel a la realidad sino que no puede ser infiel a la realidad contemporánea: de otra suerte no sería arte verdadero, dice.

Y en cuanto a nosotros se refiere, no dudo de que las únicas obras que pasarán a nuestra historia literaria son aquellas que fueron creadas con sangre, sufriendo el drama de su época y de sus contemporáneos, sus situaciones límites frente a la soledad y la muerte. Es así que la literatura argentina ha señalado con obras esenciales las grandes crisis de la nación. En sus mismos comienzos, con *Facundo*, obra sociológica e históricamente equivocada, pero novelísticamente genial. En la crisis que sigue a la guerra del Paraguay, en que la corrupción y la desilusión se apodera de los mejores espíritus, con el *Martín Fierro* y con algunas novelas de Cambaceres y Payró. En la crisis que señala el fin del

liberalismo, hacia el año 30, con algunas obras de Roberto Arlt, de Güiraldes, de Mallea y de Discépolo.

En el caso de Güiraldes, es evidente que lo hace trascendente el acento problemático y hasta religioso de su obra: el tema de la vuelta a la tierra, ya ensayado en una obra literariamente mala como *Raucha*, alcanza su máxima dimensión en *Don Segundo Sombra*. Y su sentido trascendente lo separa radicalmente de sus amigos del grupo Martín Fierro, metidos, siquiera por las circunstancias, en una suerte de juerga artística, en que más contaban las insurrecciones puramente literarias que los problemas del hombre. Así se explica que una novela como *Adam Buenosayres*, con los notables méritos que tiene, con capítulos de admirable poesía y de penetrante sátira, nos da la sensación de pronto, en otros pasajes, que Maréchal se hubiese propuesto hacer la crónica final de aquel grupo brillante y talentoso, pero juguetón y un poco cínico, dedicado a la farra y a la tarea de *épater le bourgeois* con sus dichos y acrósticos, en un momento en que el mundo empezaba a derrumbarse y en el que el hombre exigía del artista una actitud más trascendente.

Los muchachos de Boedo le reprochaban a los de Florida su desinterés por lo social, su extranjerismo, su espíritu lúdico. Algo de razón tenían: aunque la literatura no tiene por qué ser «social», sí tiene que ser humana. Maréchal, con la reserva que (dubitativamente) hago, es, sin embargo, la superación de aquel dilema que vivió. Y quedará como su más genial expresión.

¿Cómo se situaría usted en el dilema de Florida y Boedo?

La superposición de una Argentina inmigratoria a la vieja nación semifeudal se manifiesta, después de la primera guerra mundial, en dos grandes corrientes literarias: la aristocrática y la plebeya. De un lado, escritores como Güiraldes y Victoria Ocampo, cuya cultura es a

menudo la de un bachiller francés. Del otro, escritores surgidos del pueblo como Roberto Arlt, influidos por grandes narradores rusos del siglo pasado y por los doctrinarios de la revolución, ya que nuestra inmigración fue pobre y proveniente de países con fuerte tradición anarquista y socialista; hijos de obreros extranjeros, esos futuros artistas de la calle aprendieron a escribir leyendo traducciones baratas de Gorki y Emilio Zola, de Marx y Bakunin; en lugar de los textos de Baudelaire o de Henry James que paralelamente leían sus compatriotas privilegiados.

Esta división se manifestaría, literariamente, hacia 1920, en los grupos de Florida y Boedo. Y darían dos arquetipos: Jorge Luis Borges y Roberto Arlt.

Al producirse la crisis universal de 1930, terminó aquí la era del liberalismo y, como consecuencia, empezó el derrumbe de una serie de mitos, instituciones e ideas. En esa atmósfera crítica se formó la nueva generación de escritores a la que pertenezco, y la estructura literaria se complicó radicalmente: en algunos representantes de la literatura «pura» se acentuó poco a poco el encierro en su torre o la evasión; en los herederos de Boedo se agudizaba el acento social o se hacía más duro, a causa del auge del marxismo leninista; en otros, en fin, desgarrados por una y otra tendencia, oscilando de un extremo al otro, terminó por realizarse una síntesis que es, a mi juicio, la auténtica superación del falso dilema corporizado por los partidarios de la literatura gratuita y de la literatura social. Estos últimos, sin desdeñar las enseñanzas estrictamente literarias de Florida, trataron y tratan de expresar su dura experiencia espiritual en una creación que forzosamente los aleja de la gratuidad y del esteticismo que caracterizaba a ese grupo, sin incurrir, empero, en la simplista doctrina de la literatura social que informaba al grupo de Boedo.

A esta promoción de síntesis creo yo pertenecer.

Hace poco, uno de los escritores que en la Argentina practican esa crónica periodística de la realidad que ellos consideran como «denuncia» y «compromiso», afirmó que hay dos maneras de hacer novelas: como Larreta o como Payró, lo malo y lo bueno. El, modestamente, confesó estar en la buena senda de Payró, mientras que a mí me coloca en la maldita y preciosa herencia de Larreta. Creo inútil advertir, después de haber escrito dos novelas bastante conocidas, que no pertenezco a ninguna de esas dos tendencias; y además pienso que esa oposición es grotesca. El famoso *tertio excluso*, como lo sabe cualquier muchacho que haya entendido el ABC de la filosofía, sólo es válido para los entes de razón, no para la realidad y mucho menos para la literatura. Si dejamos de lado casos discutibles como el mío, el dictamen de este señor condenaría a la inexistencia a escritores como Faulkner, Kafka, Joyce y Proust, que notoriamente no escriben ni como Larreta ni como Payró. Y que, dicho sea de paso, son un poco más considerables que el inventor del poderoso dilema.

Entendemos muy bien el sentido lato y profundo que usted da a esa remanida palabra: compromiso. Y, sin embargo, resulta curioso que tan frecuentemente usted sea atacada por la izquierda y por la derecha en relación a sus actitudes políticas. ¿A qué se debe esta singular característica de su actuación?

Ha dicho usted «y sin embargo». Pero, como decía Proust, buena parte de los «sin embargo» son «por que» desconocidos. Es precisamente porque sostengo que el escritor tiene un solo compromiso, el de la verdad total, que alternativamente me atacan desde uno y otro lado por mis actitudes políticas y hasta por la literatura que escribo. Y de este modo soy considerado como comunista por los reaccionarios y reaccionario por los comunistas. No es, como puede usted imaginarse, una situación confortable ni provechosa. Los comunistas me califican de contradictorio, de pequeño-burgués vacilante, cuando no de individuo que con una

literatura irracionalista sirvo, como dicen ellos en su jerga, a los intereses de la reacción; no es casualidad que mis libros, con la sola excepción de Polonia, no hayan sido traducidos en ningún país comunista. Los reaccionarios, por su lado, que al parecer deberían estar alegres de esos calificativos, me acusan de bolchevique porque estoy por la justicia social y por la liberación de los pueblos miserables. En suma, no encajo ni en un esquema ni en el opuesto. Por otra parte, es verdad que soy una persona llena de contradicciones y dudas; y creo que es por esa causa que soy ante todo un novelista y no un pensador ni un sociólogo. Los filósofos, los pensadores tienen la obligación de sostener un sistema coherente de ideas, un esquema unívoco y claro. El novelista, en cambio, expresa en sus ficciones todos sus desgarramientos interiores, la suma de todas sus ambigüedades y contradicciones espirituales. En esa dialéctica existencial que es la novela expresa el tumulto de su alma, y por eso mismo la ficción da un testimonio tan rico, tan verdadero y tan profundo de la realidad. Si en lugar de abstractos ensayos en favor y en contra de Rosas nos hubiesen quedado tres o cuatro grandes novelas de aquel tiempo, hoy «sabríamos» (y uso comillas porque es más y menos que *saber*: es sentir, es comprender, es intuir, es palpar) lo que fue Rosas y lo que fue su época. Hoy lo ignoramos casi totalmente y tendemos a reemplazar mediante esquemas lo que fue rico y carnal, humano y desgarrado.

¿Qué es para usted, fundamentalmente, un novelista en relación con su época?

Sobre todo, un testigo, ya que crítico puede serlo también un pensador. El testimonio de la novela es más completo e integral. Es la gran ventaja de la literatura sobre las otras artes, pues su misma hibridez (a caballo entre la ficción y la realidad, entre la intuición y el concepto), su misma ambigüedad contradictoria, le permite dar un cuadro más cabal que, por ejemplo, la pintura. Para mí, un gran novelista como Kafka es el más poderoso testigo de su época, es decir

un *mártir*, si atendemos al sentido etimológico de la palabra. Y si no es así, no es un gran escritor. Es otro de los motivos por los que desasosiega, inquieta. Después de leer *El Proceso* quedamos angustiados, no somos más la misma persona que éramos al comienzo. Creo que fue Nadeau quien dijo que las grandes novelas son aquellas que transforman al escritor (al hacerlas) y al lector (al leerlas). Por eso la palabra «agrado» o la palabra «placer» nada tienen que hacer con esta clase de literatura. No se escribe para agradar sino para sacudir, para despertar.

En diferentes lugares usted anunció libros que luego no han sido publicados. ¿No los terminó, no los quiso editar o no encontró quien quisiera publicarlos?

Soy muy auto destructivo y la mayor parte de los bocetos y proyectos quedan finalmente en los cajones o van a parar al canasto, quizá con toda razón. *La fuente muda* es una novela que efectivamente anuncié y que comencé a escribir en 1938, cuando trabajaba en el Laboratorio Curie de París; recién en 1947 publiqué algunos capítulos en *Sur*, pero luego la novela no me satisfizo y destruí casi todo, dejando en los cajones algunos fragmentos que, reelaborados, aparecen en *Héroes y Tumbas*. El libro sobre Leonardo, que también anuncié alguna vez, está terminado y probablemente algún día lo publique, cuando me haya descargado de cosas más urgentes y vitales. *Memorias de un Desconocido* fue el boceto del Informe sobre Ciegos, en cierta forma y hasta cierto punto; pues los libros cambian, a veces sorprendentemente, a medida que los escribimos. *Heterodoxia II* no lo quise publicar. El libro sobre Facundo quedará seguramente en la nada.

En cuanto a editores, sólo una vez tuve dificultades, y lo digo para que los muchachos que comienzan no se desanimen. Los originales de *El Túnel* fueron llevados a todas las editoriales

importantes y en todas fueron rechazados con enorme entusiasmo. Finalmente lo publicó *Sur*. Ese libro, que según los astutos directores de editorial no era negocio (supongo que al rechazarlo no lo harían por razones de calidad literaria, ya que eso no es cosa de gerentes), tuvo muchas ediciones sucesivas hasta totalizar en estos momentos cincuenta mil ejemplares. A raíz de su publicación en Gallimard y en otras importantes casas extranjeras, los mismos editores que lo habían repudiado me lo solicitaron con fervor para reediciones en mayor escala. Así verifiqué que los gerentes de las casas de edición son, por lo general, buenos profetas del pasado.

Se sabe que usted pasó por el surrealismo. ¿Lo considera como un movimiento terminado?

No es casualidad que me acercara al surrealismo cuando, en 1938, culminó mi cansancio y hasta mi asco por el espíritu de la ciencia. Y así, mientras de día trabajaba en el Laboratorio Curie, de noche me reunía con Domínguez, aquel auténtico surrealista que terminó suicidándose después de ingresar en un manicomio. Pero entonces pude advertir todo lo que el movimiento tenía de grandeza y de miseria.

En 1916, en esa Suiza que es la quintaesencia del espíritu burgués, Tristán Tzará lanzó el movimiento Dadá. Con verdadera furia, esos espíritus moralizadores se echaron contra los lugares comunes y la hipocresía de una sociedad caduca. La razón burguesa aparecía como el enemigo principal y contra ella dirigieron sus ataques, primero Dadá y luego el surrealismo que es su heredero. La gran época de esta insurrección se extiende hasta la aparición, en 1930, del segundo manifiesto. Allí se inicia la paulatina decadencia y cuando conocí a Domínguez, y luego a Bretón, era evidente que aquello estaba en sus estertores.

Los románticos ya habían opuesto la poesía a la razón, del mismo modo que se opone la noche al día. Pero los surrealistas llevaron esta actitud hasta sus últimas instancias. Para Bretón, la imagen vale tanto más cuanto más absurda es: de ahí la invocación al automatismo, a la imaginación liberada de todas sus trabas racionales. De ahí, también, su desdén por las normas, los clásicos y las bibliotecas. El surrealismo se ponía fuera de la estética y hasta del arte: era más bien una actitud general ante la vida, una búsqueda del hombre profundo por debajo de las convenciones decrépitas. ¿Cómo podía no admirar a Freud y a Sade, a los primitivos y a los salvajes?

Pero, paradójicamente, se convirtió en un método para la obtención de un nuevo género de belleza, de una suerte de belleza al estado salvaje. Así como de una nueva moral, la moral que queda cuando se arrancan todas las caretas impuestas por una sociedad cobarde e hipócrita: una moral de los instintos y el sueño.

Se lo deseara o no, se producen una estética y una ética surrealista.

Pero al cristalizarse en manifiestos y recetas, comienza la decadencia. Pues, en general, no hay peor conservatismo que el de los revolucionarios triunfantes. De la búsqueda de una autenticidad salvaje se desembocó en un nuevo academismo, cuyo paradigma lo constituyó Salvador Dalí: farsante que, después de todo, fue producido por el surrealismo y que, de alguna manera, mostró de modo ejemplar sus peores atributos. Y si no es lícito juzgar el movimiento, como muchos lo hacen, exclusivamente por productos como Dalí, tampoco es lícita la pretensión de ciertos surrealistas que piden se juzgue el movimiento con exclusión de ese payaso. Ya que no es por azar que un hombre como Dalí haya surgido en el surrealismo, y al fin y al cabo gozó de la bendición de su pontífice con atributos que eran ni más ni menos que los actuales.

La verdad es que demasiado a menudo, el movimiento fue propenso a la mistificación, y auténticos desesperados como mi amigo Bretón fueron escasos. Y muy pocos fueron los que, como el gran Artaud, concluyeron en el manicomio.

Tampoco se debe a un mero azar la grandilocuencia que suele caracterizar a sus partidarios, ya que la falsificación de fondo viene casi siempre acompañada de pomposidad en la forma. Esa retórica fue ya una de las peores calamidades que afectaron al romanticismo, reapareció en surrealistas que así creían espantar al burgués y terminó por asquear a sus auténticos poetas, del mismo modo que un genuino romántico como Stendhal se propuso escribir en la seca lengua de las matemáticas y el derecho: es el asco de un verdadero espíritu religioso por los beatos y aprovechados de la religión.

Pero hay algo auténtico en el surrealismo, que sigue manteniendo su validez y que, en cierto modo, se prolonga y profundiza en el movimiento existencialista: la convicción de que ha concluido el dominio de la mera literatura y del mero arte, de que ha llegado el momento de colocarse más allá de las puras preocupaciones estéticas para enfrentar los problemas del hombre y su destino. La empresa de liberación iniciada por el romanticismo y llevada hasta un grado heroico por el surrealismo, el ataque frontal contra una sociedad hipócrita y convencional, sigue siendo la condición previa para el replanteo de la condición humana en nuestro tiempo, y particularmente para la colocación del arte y la literatura en sus verdaderos términos. Era necesario el terrorismo de los surrealistas para emprender cualquier empresa de reconstrucción. Había que acabar de una vez con los pequeños dioses de la sociedad burguesa, con su moral hipócrita, con su filisteísmo, con su acomodo y su optimismo superficial, para abrir las puertas de una existencia más profunda. Nuestro tiempo es el de la desesperación y la angustia, pero sólo así puede iniciarse una nueva y auténtica esperanza. El error

consiste en creer que basta con esa primera fase, de pura destrucción y de puro irracionalismo, ya que el hombre es también, y fundamentalmente, superación del yo y de sus instintos hacia el nosotros, la comunidad y el diálogo. Era inevitable que realizada la tarea destructiva, el surrealismo decayese y se convirtiera en una academia paradójica. Ya que una academia del surrealismo es algo así como una junta de buenas costumbres en el infierno.

En 1938, cuando conviví con ellos, se vivía ya de recuerdos y al impulso anarquista de los tiempos heroicos había sucedido una ortodoxia escolar. Al terminar la primera guerra era necesario acabar con muchos siniestros mitos de la civilización mercantil. Pero al terminar la segunda guerra, esos mitos ya estaban hechos añicos. Y los hombres habían visto demasiadas catástrofes y ruinas para no sentir la necesidad de construir. Ya había la bastante desolación como para poder entrever, a través de las gigantescas grietas de un mundo devastado, cuáles podían ser las nuevas obligaciones de la criatura humana. Como alguien ha dicho, ya no bastaba con emitir alaridos para asustar al burgués, con volver a los fetiches del África Central, ni siquiera con volverse locos: era necesario acometer la dura tarea de una nueva construcción, aunque fuera en medio de las tinieblas y la desesperanza. No bastaba con preconizar la simple irracionalidad, que después de todo la Gestapo la había practicado mejor que ellos: era menester darse cuenta de que si el hombre no era pura racionalidad, como pretendió una civilización maquinista, tampoco era pura irracionalidad; y que si el hombre era irreductible a la simple razón también era irreductible al puro instinto.

Había llegado, en fin, el momento de una nueva síntesis. El que no comprenda esta necesidad no comprenderá tampoco cuáles son los grandes problemas del hombre de hoy. Y, en consecuencia, cuáles son los dilemas centrales de una gran literatura de nuestro tiempo.

Usted se alejó de las mate friáticas, del surrealismo, del marxismo. ¿No era más viable y coherente quedarse sin entrar?

No. Las experiencias, como su nombre lo indica, hay que hacerlas. En lo que a mí se refiere, por lo menos, las ideas vinieron siempre mezcladas a sentimientos y pasiones, a esperanzas y desilusiones. No soy capaz de pensar ideas al estado puro, o, mejor dicho, sí puedo pensarlas pero no me colman, no me sirven para vivir.

Y quizá por eso mi destino haya estado en la ficción, no en la ciencia ni en la filosofía. Es posible que haya personas que puedan «estudiar» el surrealismo y desecharlo sin haberlo vivido: yo, no. Por otra parte, no me avergüenzo de esas grandes experiencias, de esas intensas incursiones, pues las realicé con fervor, las viví angustiosamente y han dejado en mí marcas indelebles. Razón por la cual no se puede hablar de «renuncia» o «abandono» en sentido absoluto; del mismo modo que cuando nos alejamos de alguien que hemos querido entrañablemente, nos quedan rastros que jamás desaparecen, giros en la conversación, palabras, cierta manera de ver el mundo, hasta la misma indignación o el rechazo que nos produce su recuerdo. Y sobre todo los sueños, lo último y más difícil de borrar. ¿No «abandonamos» todos la infancia? ¿Y no son los sueños restos ansiosos y ardientes de ese tiempo de nuestra vida?

Usted ha viajado mucho y tenemos entendido que en alguna ocasión pensó en irse definitivamente del país. ¿Es bueno o es malo para el escritor el viaje, la expatriación?

Para bien y para mal, el escritor verdadero escribe sobre la realidad que ha sufrido y mamado, es decir sobre la patria; aunque a veces parezca hacerlo sobre historias lejanas en el tiempo y en el espacio. Creo que Baudelaire dijo que la patria es la infancia.

Y me parece difícil escribir algo profundo que no esté unido de

una manera abierta o enmarañada a la infancia. Por eso aun los grandes expatriados, como Ibsen o Joyce, siguieron tejiendo y destejiendo esa misma y misteriosa trama. Viajar es siempre un poco superficial. El escritor de nuestro tiempo debe ahondar en la realidad. Y sí viaja debe ser para ahondar, paradójicamente, en el lugar y en los seres de su propio rincón. Lo otro es cosa de frívolos, de meros cronistas, de snobs. Viajar, sí: pero para ver con perspectiva su propio mundo, y para ahondar en él; pues así como el conocimiento de uno mismo pasa por los demás, sólo podemos indagar y conocer a fondo nuestra patria conociendo las que no nos pertenecen. Quizá por aquello que ya genialmente había dicho Aristóteles: que las cosas se diferencian en lo que se parecen.

Por otra parte, la expatriación total es más peligrosa para un argentino o un norteamericano que para un inglés o un español, que tienen una nacionalidad fuerte y bien definida. Nuestra patria está demasiado recién hecha, es demasiado frágil y vacilante para que nos podamos permitir el lujo de irnos a vivir definitivamente a París o a Londres. Henry James confesó a un amigo que él se había arrancado a los Estados Unidos, aconsejándole que no cometiera jamás el mismo error. Dostoievsky, en sus forzados viajes por el extranjero, siguió pensando y sintiendo en ruso, y soñando con esa Rusia que amaba y detestaba. En cuanto a Ibsen, expatriado crónico, escribió:

Para los pies del hombre,

la tierra natal es como la profunda raíz para el árbol.

Si no hay allí anhelo para sus afanes,

sus hazañas están condenadas

y su canto se acaba.

Usted que escribió que Borges es heresiarca del arrabal porteño, latinista del lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hipostáticos, ¿sabe quién es Ernesto Sábato?

No del todo. He tratado de averiguarlo escribiendo algunas ficciones. En ellas mis amigos y mis enemigos tienen una buena cantera para averiguarlo.

2

*LAS LETRAS Y LAS ARTES EN LA CRISIS DE
NUESTRO TIEMPO*

Es imposible enjuiciar la literatura de nuestro tiempo sí no se lo hace en relación con la crisis general de la civilización, crisis que no es meramente la crisis de un sistema económico sino el colapso de toda una concepción del hombre y de la realidad. Y la novelística actual está entrañablemente ligada a este drama, tanto por ser un testimonio del hombre que lo está sufriendo como por ser una rebelión del escritor contra la sociedad que se derrumba.

Ideas de N. Berdiaeff, Erich Kahler, Lewis Mumford (con algunas propias) me han permitido elaborar el siguiente mapa. Mapa esquemático, sin duda. Pero los mapas son útiles precisamente por su esquematicidad.

I. LA COSIFICACIÓN DEL HOMBRE

En la época en que estudié las ciencias físico-matemáticas me interesó particularmente la figura enigmática de Leonardo, por parecerme que en ese genio se daba con curiosa ambigüedad el desgarramiento del hombre que decide pasar de las tinieblas a la luz, del mundo nocturnal de los sueños al universo de las ideas claras, de la metafísica a la física. Su drama me llevó a indagar los orígenes de la ciencia positiva en Italia, y así encontré que coincidían con la aparición de la clase mercantil en las comunas: el *dinero* y la *razón* habían surgido con la misma simultánea potencia, echando las bases de lo que con el tiempo sería este mundo cuantificado que se derrumba ahora ante nuestros ojos.

Durante los años que viví el mundo matemático pude llegar hasta sus más admirables construcciones mentales: la teoría de la relatividad, la teoría de los cuantos; encontrando al fin que esas construcciones eran tan admirables como abstractas, y completamente inútiles para la solución de las inquietudes existenciales más profundas. Y así comencé a ver que el hombre debía volver a ese género de concreten que el arte daba de manera ejemplar. Es superfluo advertir que no pretendía yo encontrar la clave del magno problema de nuestra época: sufría en carne propia la vivencia de ese mundo cosificado y abstracto producido por la ciencia moderna y que tiene en esa misma ciencia su más alto (pero también su más pérfido) paradigma.

Culminó este proceso personal por el tiempo en que me hallaba

trabajando en el Laboratorio Curie. Al volver a la Argentina comencé a escribir una especie de balance de mis experiencias espirituales y lo publiqué en 1945 con el título de *Uno y el Universo*; librito que ahora considero con tierna ironía, pues advierto cuánto todavía quedaba en mi conciencia del universo que estaba queriendo repudiar. Pero como las energías que se mueven por debajo de la conciencia son las más visionarias, al mismo tiempo que escribía estos ensayos en buena parte equivocados, la auténtica rebelión comenzaba en una novela titulada *La Fuente Muda*. Esa ficción quedó, sin embargo, inconclusa, y sólo publiqué algunos capítulos muchos años más tarde; pero sus gérmenes iban a desarrollarse en *El Túnel* y finalmente en *Sobre Héroes y Tumbas*. No obstante, el embate de mis obsesiones interiores contra la conciencia prosiguió también en el plano más lúcido y adquirió más cabal expresión en *Hombres y Engranajes*, En este ensayo intenté explicarme por primera vez el drama del hombre que se debate en el universo abstracto, y el porqué del arte como rebelión y expresión. Era, una vez más, un intento de explicitarme yo mismo cuestiones que me angustiaban; un intento de investigar mi propia incursión en la ciencia y, por último, mi propia fuga o deserción hacia el continente (oscuro y dudoso) de la literatura novelística. Al releer ahora aquel libro, que después de la segunda edición me negué a reeditar por creerlo demasiado imperfecto, confirmo que contenía algo de verdad y mucho de exageración; quizá por esa irremediable tendencia pasional que me lleva mucho más allá de lo que razonablemente debería hacer si me limitase a las escuetas ideas puras. Ahora intento rescatar lo que en aquel ensayo había de justo, la idea central del arte contemporáneo como rebelión del hombre contra un universo abstracto. Despojándola de todo lo que allí era adventicio, es lo que ahora expongo en esta especie de esquema o mapa, sobre el cual luego haré una serie de variaciones.

De la palabra *romanticismo* pueden considerarse muchos

significados, algunos hasta contradictorios. Pero en este ensayo le daremos su sentido primigenio, porque es el más profundo y el de mayor alcance. Su origen es la palabra *romance*, que designaba la novela en que se enaltecía a los hidalgos arrollados por la civilización mercantil.

Desde este punto de vista, el «romanticismo» es la primera rebelión contra la mentalidad utilitaria de la razón, el dinero y la máquina; es el rechazo de una sociedad vulgar y sórdida; una especie de misticismo profano que defiende los derechos de la emoción, la fe, la fantasía. Así, desde sus mismos orígenes, la novela es la expresión por antonomasia del espíritu romántico; y no es exagerado buscar en ella los fundamentos y la expresión más vital de este levantamiento del hombre contemporáneo. Si el fenómeno no siempre resulta nítido es porque también la novelística llegó a presentarse con los atributos prestigiosos de la mentalidad combatida (Balzac, Zola), porque no se puede combatir contra un enemigo poderoso y pertinaz sin terminar de parecerse a él; hasta que el triunfo del nuevo espíritu permitió liberarse de ese caballo de Troya, para dar por fin el gran testimonio de la condición humana en la crisis final de la civilización tecnolátrica. Motivo por el cual, y al revés de lo que piensan algunos ensayistas y filósofos, no sólo la novela del siglo XX no está en decadencia sino que representa la época más fértil, compleja, profunda y trascendente de la novelística entera.

El Renacimiento produjo tres paradojas: fue un movimiento individualista que condujo a la masificación; fue un movimiento naturalista que terminó en la máquina; y, en fin, fue un humanismo que desembocó en la deshumanización.

Y ese proceso fue promovido por dos potencias dinámicas y amorales: el *dinero* y la *razón*. Con su ayuda, el hombre conquistó el poder secular, pero (y ahí está la raíz de esa triple paradoja) la

conquista se hizo a costa de la *abstracción*, desde la palanca hasta el logaritmo, desde el lingote de oro hasta el clearing, la historia del creciente dominio sobre el universo ha sido la historia de sucesivas y cada vez más vastas abstracciones. La economía moderna y la ciencia positiva son las dos caras de una misma realidad desposeída de atributos concretos, de una fantasmagoría matemática de la que también, y esto es lo más terrible, forma parte el hombre; pero no el hombre concreto sino el hombre-masa, ese extraño ser que aún mantiene su aspecto humano pero que en rigor es el engranaje de una gigantesca maquinaria anónima.

Este es el final contradictorio de aquel semidiós que proclamó su individualidad en los albores del Renacimiento, de aquel ser que se lanzó a la conquista de las cosas: ignoraba que él mismo sería convertido en cosa.

Penetrantes espíritus como Dostoievsky, Kierkegaard y Nietzsche intuyeron que algo trágico se estaba gestando en medio del optimismo universal, pero la Gran Maquinaria era ya demasiado poderosa para que pudiera ser detenida. Hasta que en nuestros días ya el mismo hombre de la calle siente que vive en un mundo incomprensible, cuyos objetivos desconoce y cuyos Amos, invisibles y crueles, lo manejan. Mejor que nadie, Franz Kafka expresó este desconcierto y este desamparo del hombre contemporáneo en un universo duro y enigmático.

No es mi propósito examinar las causas que produjeron hacia el siglo XII el despertar del hombre medieval. Lo que aquí me interesa es señalar cómo ese despertar a un mundo externo dominado por el dinero y la razón llevaría hasta esta realidad abstracta de nuestro tiempo. La primera Cruzada, la Cruzada por antono-masía, fue la obra de la fe cristiana y del espíritu aventurero de un mundo caballeresco, un hecho romántico ajeno a la idea de lucro. Pero la historia es tortuosa

y era el destino de este ejército señorial servir casi exclusivamente al resurgimiento mercantil de Europa: no se conservaron ni el Santo Sepulcro ni Constantinopla, pero se reabrieron las rutas comerciales con el Oriente, se promovió el lujo y la riqueza, se crearon las condiciones para el ocio y la meditación profana. Así comenzó el poderío de las comunas italianas y de la nueva clase. Durante los siglos XII y XIII esa clase triunfa por todos lados. Sus luchas y su ascenso provocaron transformaciones de tan largo alcance que todavía hoy sufrimos sus últimas consecuencias. Ya que nuestra crisis es la reducción al absurdo de la irrupción de aquella mentalidad mercantil.

Al despertar del largo ensueño medieval, el hombre redescubre el mundo externo: su concepto de la realidad va a cambiar radicalmente. Los artistas redescubren el paisaje y el cuerpo del hombre, y en el redescubrimiento del desnudo influyen por igual el nuevo espíritu naturalista y el sentimiento igualitario de la nueva clase; porque el desnudo, como la muerte, es democrático.

La primera actitud del hombre hacia la naturaleza es de candoroso amor, tal como en San Francisco. Pero observa Max Scheler que amar y dominar son dos actitudes concomitantes, y a ese amor desinteresado y panteísta sigue muy pronto el deseo de dominación que caracterizará al hombre moderno. De este deseo nace la ciencia positiva, que ya no es mero conocimiento contemplativo sino el instrumento que la nueva y utilitaria clase crea para la dominación del mundo. Actitud arrogante que termina con la hegemonía teológica, libera a la filosofía y enfrenta a la ciencia con el libro sagrado.

El hombre secularizado —*animal instrumentificum*— lanza finalmente la máquina contra la naturaleza, para conquistarla. Pero la máquina terminará dominando a su creador.

El fundamento del mundo feudal era la tierra, y eso corresponde

a una sociedad estática y conservadora. El fundamento del mundo moderno es la ciudad, que caracteriza a una sociedad dinámica y liberal, porque la ciudad está regida por el dinero y la razón, fuerzas móviles e inquietas por excelencia.

Y así como el mundo feudal era cualitativo, éste es cuantitativo. Allá el tiempo no se medía, se vivía en términos de eternidad y en el transcurso natural del despertar y el descanso, del apetito y el comer, del amor y el crecimiento de los hijos: el pulso de la eternidad. Tampoco se medía el espacio, y las dimensiones de los iconos eran expresión de jerarquía, no de distancia ni de perspectiva.

Pero cuando irrumpe la mentalidad utilitaria, todo se cuantifica. En una sociedad en que el transcurso del tiempo multiplica los ducados, en que «el tiempo es oro», es inevitable que se lo mida, y que se lo mida cuidadosamente: desde el siglo XIV los relojes mecánicos invaden Europa y el tiempo empieza a convertirse en una entidad abstracta y objetiva, numéricamente divisible. Y habrá que llegar hasta la novela actual para que el viejo tiempo existencial sea recuperado por el hombre.

El espacio también se cuantifica. La empresa que fleta un barco cargado de valiosas mercancías no puede confiar en esos dibujos de una ecumene adornada por grifos y sirenas: necesita cartógrafos, no soñadores. El artillero que debe atacar una plaza fuerte necesita que el matemático le calcule exactamente el ángulo de tiro. El ingeniero que construye canales y diques, máquinas de hilar y de tejer, bombas para las minas; el constructor de barcos, el cambista, todos tienen necesidad de matemáticas. Como el artista de aquella época es también el artesano y a veces el ingeniero, es inevitable que lleve al arte sus preocupaciones y descubrimientos técnicos. Piero della Francesca, inventor de la geometría descriptiva, introduce la perspectiva en la pintura.

Así también aparece la proporción. El intercambio comercial con el Oriente facilita el retorno de las ideas pitagóricas, y el misticismo numerológico celebra un matrimonio de conveniencia con el de los florines. Nada muestra mejor el espíritu de aquel tiempo que la obra de Luca Pacioli, donde encontramos desde consideraciones místicas sobre las proporciones del cuerpo humano hasta las leyes de la contabilidad por partida doble.

He aquí, pues, al hombre moderno. Conoce las fuerzas que gobiernan el mundo, las pone a su servicio, es el dios de la tierra. Sus armas son el oro y la inteligencia, su procedimiento es el cálculo, su realidad la del mundo objetivo. A estos ingenieros no les interesa la Causa Primera: el saber técnico toma el lugar de la metafísica, la eficacia y la precisión reemplazan la angustia religiosa. Y esta mentalidad se extiende en todas direcciones: empieza por dominar la navegación, la arquitectura y la industria; con las armas de fuego invade el arte de la guerra, desvalorizando la lanza y la espada del caballero; a la bravura individual del señor a caballo sucede la eficacia del ejército mercenario; y finalmente entra en la política con Maquiavelo, ese ingeniero del poder estatal. Se impone una concepción que no reconoce el honor, ni los derechos de la sangre, ni la tradición. El poder es el ídolo máximo y no hay fuerzas que puedan impedir el dominio del hombre. El ingeniero Leonardo, inclinado sobre el pecho abierto de un cadáver, busca el secreto de la vida, quiere saber cómo funciona ese misterioso mecanismo y escribe en su diario: *Voglio far miracoli!*

A partir del descubrimiento de América, la acción combinada del capital y la ciencia abarcará al mundo entero. Con vértigo creciente, al cabo de cuatro siglos, el planeta es convertido por las buenas o por las malas a la nueva concepción del mundo. No a pesar de su abstracción sino precisamente por ella. La idea de que el poder está unido a la fuerza física y a la materia es la creencia de las personas sin

imaginación. Para ellos, una cachiporra es más eficaz que un logaritmo, un lingote de oro más valioso que una letra de cambio; cuando en verdad el imperio del hombre se multiplicó desde que los astutos italianos empezaron a reemplazar las cachiporras por los logaritmos y los lingotes por las letras de cambio. Una ley científica aumenta su dominio al abarcar más hechos, pero al generalizarse se vuelve más abstracta, porque lo concreto se pierde con lo particular: la teoría de Einstein es más poderosa que la de Newton porque rige sobre un territorio más vasto, pero por eso mismo es más abstracta; sobre el hallazgo de Newton todavía se pueden referir anécdotas populares con manzanas, aunque sean apócrifas; sobre la de Einstein ya nada puede comentar el pueblo, pues sus geodésicas están demasiado lejos de sus intuiciones cotidianas y carnales. Del mismo modo, la potencia de un bolsista que especula con un trigo que jamás ha visto es infinitamente más grande que la del campesino que lo cultiva y que puede reconocerlo en la oscuridad hasta por el olor.

No debe sorprender, por otra parte, que el capitalismo esté vinculado a la abstracción, pues no nace de la industria sino del comercio; no del artesano, que es rutinario y concreto, sino del mercader aventurero, que es imaginativo y dinámico. La industria *produce* cosas, mientras que el comercio las *intercambia*; y el intercambio tiene en germen la abstracción, ya que identifica mediante el despojo de sus atributos concretos. El hombre que cambia una oveja por un saco de harina realiza una operación muy abstracta, no importa las necesidades físicas que lo lleven a ese intercambio; lo decisivo es que es posible merced a un acto de abstracción, a una especie de igualación matemática; y ambos objetos se intercambian no a pesar de sus diferencias sino a causa de ellas, ya que sólo un loco cambiaría un saco de harina por otro idéntico. Y es probable, dicho sea de paso, que la aptitud del pueblo judío para la abstracción (tiene más matemáticos que pintores) pueda haber surgido por la forzada movilidad a partir de

la Diaspora, y por su correlativa inclinación hacia el comercio y el intercambio.

Frente a la infinita riqueza del mundo material, los fundadores de la ciencia positiva seleccionaron los atributos cuantificables: la masa, el peso, la forma, la posición, la velocidad. Llegando así al convencimiento de que «la naturaleza está escrita en caracteres matemáticos». Cuando lo que estaba escrito en caracteres matemáticos no era la naturaleza sino... la estructura matemática de la naturaleza. Perogrullada tan ingeniosa como la de afirmar que el esqueleto del hombre tiene caracteres esqueléticos. No era, pues, la rica naturaleza lo que estos científicos arrogantes expresaban con sus fórmulas, sino apenas su fantasma pitagórico. Y lo que de este modo nos hacían conocer de la realidad era más o menos lo que un extranjero puede conocer de París examinando su mapa y su guía telefónica.

La raíz de esta falacia reside en que nuestra civilización está construida y dominada por la cantidad, habiendo terminado por creer que *lo real es lo cuantificable*, siendo lo demás engañosa ilusión de nuestros sentidos. El poeta nos dice:

El aire el huerto orea

y ofrece mil olores al sentido;

los árboles menean

con un manso ruido

que del oro y el cetro pone olvido.

Pero el análisis científico es deprimente: como los hombres que ingresan en una penitenciaría, las sensaciones se convierten en

números: el verde de los árboles ocupa una banda del espectro luminoso medida en unidades Armstrong; el manso ruido es captado por micrófonos y descompuesto en un conjunto de ondas puras caracterizadas por un número de vibraciones; en cuanto al olvido del oro y del cetro queda fuera de la jurisdicción de la ciencia, precisamente porque pertenece a un mundo de valores que la ciencia ignora. Un geómetra que rechazara el teorema de Pitágoras por considerarlo perverso o feo tendría más probabilidades de ser internado en un manicomio que de ser admitido en un congreso de matemáticos. Tampoco tiene sentido que alguien diga «tengo profunda fe en el principio de conservación de la energía»; muchos científicos han hecho afirmaciones de este género, pero a causa de que construyen la ciencia como simples seres humanos, con sus sentimientos y pasiones, no como estrictos y rigurosos hombres de ciencia. En la *elaboración* de la ciencia el individuo opera con esa intrincada mezcla de ideas puras, sentimientos y prejuicios que caracteriza su condición terrenal; investiga acicateado por placer, por curiosidad, por ansias de grandeza, guiado por preconceptos éticos o estéticos, por empecinamiento o por ese vanidoso amor a sí mismo que muchas veces suele disfrazarse con la denominación de Amor a la Humanidad. Pero ninguno de esos vicios meramente humanos del *modus operandi* tienen que ver con la ciencia hecha. Bruno fue quemado por emitir exaltadas frases en favor de la infinitud del universo, y es admisible que haya sufrido el suplicio en tanto que místico o poeta; pero sería penoso que haya creído sufrirlo en su condición de dentista, porque en tal caso habría muerto por una frase fuera de lugar. Su muerte pertenece a la Historia de las Persecuciones y hasta a la Historia de la Ciencia: no a la Ciencia misma.

De este modo, el mundo de los árboles y de las flores, el apasionante mundo de los seres humanos, se fue convirtiendo en un helado universo de sinusoides, letras griegas y ondas de probabilidad.

Y, lo que es peor, nada más que en eso. Cualquier consecuente hombre de ciencia se negará a hacer consideraciones sobre lo que podría haber *más allá de la estructura matemática*, pues si lo hace se convertiría en religioso, metafísico o poeta. La ciencia estricta es ajena a lo que es más valioso para nosotros: las emociones, las vivencias de belleza o de justicia, las angustias frente a la soledad o a la muerte. Si el universo científico fuera el único verdadero, no sólo sería ilusorio un paisaje soñado sino un paisaje de la vigilia; o al menos lo que en ese paisaje nos emociona.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX se propagó, finalmente, la superstición de la ciencia, fenómeno bastante curioso dada la índole de la ciencia: algo así como la superstición de que no se debe ser supersticioso. Pero era inevitable. La ciencia se había convertido en una nueva magia y el hombre de la calle empezó a creer tanto más en ella cuanto menos iba comprendiéndola. El avance de la técnica originó el dogma del Progreso General e ilimitado, la doctrina del *better and bigger*. Las tinieblas retrocederían ante el avance de la luz científica. En el siglo XIX el entusiasmo llegó al colmo: por un lado la electricidad y la máquina de vapor, por el otro la doctrina de Darwin, que venía a confirmar en escala cósmica la doctrina del Progreso. Al Hombre Futuro le esperaba, pues, un porvenir más brillante y los Grandes Inventos no sólo asegurarían una mayor iluminación por metro cuadrado sino también una humanidad más sana, más hermosa y más buena. Comte, inventor de la palabra *altruismo*, sostuvo que las guerras se harían menos frecuentes y que la industria aseguraría la paz y la felicidad universal. En cuanto al ingeniero Spencer, imaginó un sistema en que a partir de la nebulosa primitiva, mediante la Evolución, se llegaba a las instituciones más perfectas.

Estados Unidos, resultado directo y puro de la expansión del calvinismo capitalista, levantó desde la nada ciudades que tuvieron el sello inicial de la cantidad y la ciencia, hasta el punto de numerar sus

calles, Llegaría a ser el país de la fabricación en serie, de la diversión en serie y del asesinato en serie; pues hasta las románticas bandas sicilianas se convirtieron en sindicatos capitalistas de la muerte. Hombres que habitan en «máquinas de vivir» (ese candoroso ideal de Le Corbusier), en ciudades dominadas por el tubo electrónico, inventan la cibernética, que es algo así como la fisiología de los robots. Y ya no sólo se miden los colores y los olores sino los sentimientos y pasiones, medidas que una vez tabuladas son puestas al servicio de la Industria y el Comercio: el poder del hombre, el amor a los hijos, la cordialidad y el sexo, medidos entre 0 y 10 gracias a la Estadística, sirven para que los técnicos de la venta preparen Anuncios de Máxima Eficacia.

Los medios se transforman en fines. El reloj, que surgió para ayudar a este hombre moderno, se convierte en un instrumento para torturarlo. Antes, cuando se sentía hambre, se lo consultaba para ver qué hora era; ahora se lo consulta para saber si se tiene hambre.

Los doctrinarios del Progreso habían imaginado que la humanidad avanzaría de la Oscuridad hacia la Luz, de la Ignorancia al Conocimiento. Pero la realidad resultó más complicada, y si esa previsión, fue acertada para la humanidad como un todo no lo fue para el individuo. A medida que la ciencia avanzó hacia la universalidad se alejó hacia la abstracción, alejándose así cada vez más del hombre concreto y de sus intuiciones cotidianas. Su lenguaje se creó a impulsos de sus necesidades más urgentes, nombraba sus utensilios y sus muebles, se refería a sus sentimientos y enfermedades, señalaba las vicisitudes de su vida y el tránsito hacia la muerte. Pero a medida que la ciencia avanzó hacia lo infinitamente grande y hacia lo infinitamente pequeño, esas palabras resultaron inaptas para los nuevos y misteriosos entes. La razón, motor de la ciencia, desencadenó así una nueva fe irracional, pues el hombre medio, incapaz de comprender el mudo e imponente desfile de los símbolos abstractos, suplantó la

comprensión por la admiración. Y apareció el fetichismo de la nueva magia. Porque sus iniciados tenían además el poder, y un poder tanto más temible cuanto más incomprendible: de las esotéricas ecuaciones, el especialista desciende hasta las armas más terribles. Y el pobre diablo de la calle vive subyugado por el nuevo mito, retornando a la ignorancia después de un breve tránsito por el siglo de las luces: ese siglo en que las marquesas podían hacer física. Ahora lo hacen enigmáticos sabios rodeados por alambradas de púas, equipos de vigilancia y ejércitos de espías. Se ha vuelto a una nueva ignorancia, pero a una ignorancia infinitamente más rica y más vasta, porque no es el negativo de la ciencia de un Aristóteles sino de los conocimientos reunidos de un Einstein, de un Husserl y de un Freud. Y mientras más imponente es la torre del conocimiento y más temible el poder allí guardado, más insignificante va siendo ese hombrecito de la calle, más incierta su soledad, más oscuro su destino en la gran civilización tecnolátrica.

Así como la ciencia condujo a un fantasma matemático de la realidad, el capitalismo condujo a una sociedad de hombres-cosas.

Y del mismo modo que la ciencia termina por considerar meras ilusiones las cualidades «secundarias», en el Superestado los rasgos individuales se convierten en atributos sin importancia: necesita hombres intercambiables, repuestos de maquinaria. Y, en el mejor de los casos, ya que es imposible suprimir esos rasgos sentimentales los estandarizará: colectivizará los deseos, masificará los instintos y gustos. Para eso dispone del periodismo, de la radio, del cine y de la televisión. Y al salir de las fábricas y de las oficinas, en que son esclavos de la máquina o del número, entran en el reino ilusorio creado por otras máquinas que fabrican sueños.

Aquí tenemos, pues, el final de la civilización renacentista, civilización tan poderosa que hasta ha terminado por moldear del

mismo modo a los dos combatientes: al capitalismo de un lado y del otro a un comunismo masificado que ha terminado por parecerse a su adversario. La máquina y la ciencia, que orgullosamente el hombre había lanzado sobre el mundo para conquistarlo, ahora se ha vuelto contra él, dominándolo como a un objeto más: de sujeto se ha convertido en objeto, de espíritu en cosa. La ciencia y la máquina se fueron alejando hacia un olimpo matemático, dejando solo y desamparado al hombre que les dio vida. Triángulos y acero, logaritmos y electricidad, sinusoides y energía atómica edificaron por fin el Gran Engranaje del que los seres humanos acabaron por ser oscuras e impotentes piezas.

Hasta que estalla la guerra, que el hombre-cosa espera casi con alegría, porque la imagina liberación de su rutina, ignorando que también esta guerra es una empresa mecanizada. De la fábrica en que ejecuta un movimiento-tipo, o desde su anónimo puesto de burócrata en que maneja expedientes numerados, o desde el fondo de un laboratorio en que como modesto individuo kafkiano se pasa la vida midiendo placas espectrografías y apilando millares de cifras indiferentes, el hombre-cosa es incorporado con un número a un escuadrón, una compañía, un regimiento, una división, y un ejército también numerados. Y en el que un Estado Mayor, tan invisible como el Tribunal del proceso kafkiano, mueve las piezas de un monstruoso ajedrez, mediante la ayuda de mapas matemáticos, telémetros y relieves aerofotogramétricos. Guiado por radioteléfonos, el hombre-cosa avanza hacia posiciones marcadas con símbolos algebraicos y números. Y cuando muere por efecto de una bala anónima de un artillero que no ve ni conoce ni odia, es enterrado en un cementerio geométrico. Uno de entre ellos es colocado en una tumba simbólica, que recibe el significativo nombre de Tumba del Soldado Desconocido.

Que es como decir: Tumba del Hombre-Cosa.

La historia no se desarrolla como un proceso lineal sino como resultado de fuerzas contrapuestas, de antinomias que se repelen y mutuamente se fecundan. Ya se ha dicho que el Renacimiento engendra tres paradojas, pues del individualismo llevará a la masificación, del naturalismo a la máquina, y de la humanización a la deshumanización. Pero al conducir a esos resultados contradictorios, también conduce a la fortificación de las potencias que finalmente se levantarán contra la sociedad abstracta.

Esas potencias no salen de la nada: por el contrario, fueron las mismas que desataron el Renacimiento, son vencidas parcialmente por la realidad que engendran, luchan contra ella, parecen ahogarse y desaparecer, y finalmente se volverán con el mayor ímpetu desde las regiones oscuras adonde fueron reducidas.

Así, la afirmación provisoria y parcial de que el Renacimiento es un proceso de secularización no implica negar el misticismo de Savonarola o de Miguel Angel, sino al contrario. Una doctrina no traduce de manera unívoca una época, sino equívoca y hasta polémicamente. Al espíritu religioso de la Edad Media sucede el espíritu profano del Renacimiento, pero al asumir sus formas más extremas suscita la reacción mística de hombres como Savonarola. Artistas como Miguel Angel y Botticelli fueron conmovidos por la reacción, y no sólo no contradicen la profanidad de la época sino que son su consecuencia.

Por la misma razón es falso afirmar que este período es una vuelta a la antigüedad. La historia no retorna jamás. Lo que hay es una vuelta a ciertas características del espíritu antiguo en la medida en que había sido un espíritu ciudadano, el producto de una cultura de ciudad, una *civilización*. Pero las ciudades renacentistas eran ya muy distintas a las grecolatinas, y bastaría la sola existencia del cristianismo para diferenciarlas radicalmente. ¿Cómo sería posible comparar el

«realismo» de Donatello con el realismo de un escultor pagano?

La importancia de la religión se advierte hasta en aquella actividad que, por su naturaleza, más alejada parece. Este proceso es aleccionador para los «reflejistas», pues su compleja dialéctica muestra qué torpe es imaginar que una gran construcción del espíritu pueda ser el simple reflejo de fenómenos económicos o clasistas. Y en todo caso es ejemplar mostrar que la ciencia positiva no es la creación lisa y llana de una burguesía utilitaria, como pudiera inferirse del simple esquema que hemos esbozado hasta ahora. Esta compleja dialéctica puede sernos útil, mis tarde, para juzgar la relación entre el arte y la realidad de su tiempo. Veamos:

Durante la Edad Media, la Iglesia está caracterizada por los «ternas» del *dogma* y la *abstracción*, mientras la burguesía naciente aparece caracterizada por los temas opuestos de la *libertad* y el *realismo*. Entre los clérigos y los burgueses se sitúan los humanistas. El sentido naturalista y vivo del humanismo, frente a la aridez escolástica, lo hace un aliado de la burguesía: con su paganismo, conmueve los fundamentos de la Iglesia, es revolucionario, ayuda al ascenso de la nueva clase. Al otorgar a los escritos antiguos tanto valor como a las Escrituras, el cristianismo se hace irreconocible en estos hombres; la yuxtaposición de ambos cultos tenía que conducir a la indiferencia y finalmente al ataque de la moral cristiana y de las instituciones eclesiásticas. Pero, desde el momento en que el humanismo hace de la antigüedad una academia, en el momento en que hace de su culto un juego cortesano y exquisito, se vuelve conservador: técnicos como Leonardo, el hombre que mejor representa el espíritu de la modernidad, miran como charlatanes a esos señores que se pasaban discutiendo en la Academia, a esos pedantes que habían vuelto las espaldas al lenguaje popular para intentar la resurrección de una lengua muerta. De ese modo, el humanismo abandona los temas burgueses: de la libertad pasa al dogma de la antigüedad, de la

revolución pasa a la reacción.

El burgués, por su parte» había insurgido como realista, preocupándose sólo por lo que tenía delante de las narices, desconfiando de toda clase de abstracciones. Pero con sólo palancas y ruedas no se hace la ciencia moderna: es necesario unir los hechos en un esquema racional y abstracto. Paradójicamente, se lo da la Iglesia. La faz técnica y utilitaria de la ciencia proviene de la burguesía, su faz teórica, la idea de una racionalidad del Universo (sin la cual ninguna ciencia es posible) proviene de la escolástica. De este modo, apenas la burguesía alcanza la etapa de la ciencia, hace suyo el tema de la abstracción, pero lo instrumenta a su modo, uniéndolo al saber utilitario, entrelazándolo con los poderes temporales de la máquina y el comercio; y, a través del número, al tema de la belleza y la proporción, que era característico del humanismo. Y así, en este fugaz reinado pitagórico, oímos la última parte de una compleja partitura, en que todos los temas iniciales aparecen complicados e imbricados, de modo que apenas puede distinguirse a Platón de Aristóteles, a las preocupaciones prácticas de las metafísicas, a la aridez escolástica de la intuición concreta.

Y esto no es todo: el proceso se complica por la coexistencia de dos mentalidades: la clásica y la romántica, lo apolíneo y lo dionisiaco.

Con el Renacimiento, un nuevo y tumultuoso entusiasmo irrumpe en Occidente. Este ímpetu dionisiaco explica la duplicidad de grandes creadores, una duplicidad que, como en el caso de Leonardo o Miguel Angel, es patética y neurótica. Son disputados por fuerzas contrarias, oscilan entre la magia y la ciencia, entre el deseo de violar el orden natural y la convicción (científica) de que el poder sólo puede obtenerse respetando ese orden. En uno de sus aforismos, Leonardo afirma que «la naturaleza no quebranta jamás sus leyes», pero en uno de sus arrebatos demiúrgicos grita: «¡quiero hacer milagros!».

La disociación entre lo eterno y lo perecedero es más profunda en los países germánicos, porque Italia era un país antiguo y el elemento pagano subyacía entre sus ruinas. La irrupción gótica es así la otra fuerza que complica la aparición de la modernidad, la que hará que el conflicto básico de nuestra civilización sea más dramático, conduciendo primero a la rebelión protestante y más tarde a la rebelión romántica y existencialista.

II. LA REBELIÓN DEL HOMBRE CONCRETO

Lo que en germen había hecho su aparición en el romance cobra toda su fuerza en las artes al finalizar el siglo XVIII, cuando el racionalismo dominaba por todas partes. El romanticismo surge como siempre el espíritu dionisiaco, cada vez que la sociedad está segura de haberlo liquidado. Así, en medio de aquel mundo que había hecho un mito de las ideas claras y distintas, aparecen esos artistas solitarios que son para la comunidad lo que los sueños para el individuo, los que ejecutan, en sus obras los secretos e infinitamente deseados actos de esa comunidad. En medio de una sociedad refinada y convencional, del mismo modo como en los sueños reaparecen los enigmas primitivos, ese arte vuelve su mirada hacia las selvas Áfricanas, hacia el mundo de los niños y los locos, •hacia el inexplicable universo nocturno. El sueño, la videncia y la locura son los instrumentos que estos románticos utilizarán para ese descenso a los infiernos que más tarde, y más despiadadamente, llevará a cabo el alma sombría de Rimbaud.

El artista romántico es el desajustado, el extranjero en una patria que no le corresponde, el anarquista que asume en su propio espíritu o en el espíritu de sus personajes novelescos la defensa del hombre concreto.

Lewis Mumford muestra cómo esa tentativa tenía que resultar históricamente un fracaso. Profetas prematuros del desastre, pagaron con el alcoholismo, el manicomio o el suicidio su levantamiento contra

una sociedad aún lo bastante potente y prestigiosa como para aniquilarlos con el desprecio, el silencio o la ironía. Sus mensajes flotaron en el vasto océano del siglo XIX, hasta que pudieron ser hallados y justicieramente interpretados: por fin había llegado la hora de su arte. No del arte como un lujo sino como un *instrumento de la verdad*.

La rebelión instintiva de los artistas románticos tuvo de pronto la ayuda de una fuerza que venía del campo mismo de la mentalidad combatida. Una fuerza que se segregaba violenta y contradictoriamente del seno mismo de la filosofía racionalista.

Desde el Renacimiento la ciencia se lanzó a la conquista del *mundo externo*, su objeto era develar las leyes que rigen su funcionamiento para ponerlas al servicio del hombre: la electricidad, que con el rayo provocaba el pavor y la destrucción, era así canalizada por la raza humana, convirtiéndola en esclava de sus deseos.

Para ello había que *prescindir del yo*, había que indagar el orden universal tal como es, no como lo imaginamos en medio del pavor o la pasión. Había que indagarlo *fríamente*, mediante la pura razón (esa razón cuyas leyes también son independientes de nuestros deseos) y merced a la implacable y *objetiva* observación de los hechos.

El resultado lo conocemos: fue el dominio del universo, pero al precio de un total sacrificio del yo, de una total humillación de sus atributos más entrañables. La preocupación esencial de la ciencia consistió en quitar al hombre del centro, en des-antropomorfizar el mundo. Y desde Copérnico para adelante no sólo lo logró sino que se jactó de lograrlo. Y hasta qué punto esta filosofía o, más bien, este espíritu general del tiempo llegó a dominar tiránicamente sobre la realidad entera lo prueba el hecho de que terminara por imponerse en aquello que por su misma esencia es *nada más* que humano: la novela;

llegándose a proclamar como su ideal supremo la prescindencia del autor, la absoluta objetividad. Lo que, naturalmente, y por suerte, no pasó de ser una candorosa ilusión de nuevo rico.

Pero las cosas habían llegado demasiado hasta el extremo para que no tuvieran que empezar a retroceder. Al adolescente entusiasmo de los técnicos empezó a oponerse, por fin, la creciente sospecha de que ese tipo de mentalidad podía ser funesto para el ser humano. Y lo que los artistas románticos habían intuido oscuramente fue enunciado en forma cabal por el filósofo Sören Kierkegaard. Frente al frígido museo de símbolos algebraicos sobrevivía el hombre carnal que se preguntaba para qué servía todo el gigantesco aparato de dominio universal si no era capaz de mitigar su angustia, ante los dilemas de la vida y de la muerte. Frente al problema de la esencia de las cosas se planteó el problema de la existencia del hombre. Y frente al conocimiento objetivo se reivindicó el conocimiento del hombre mismo, conocimiento trágico por su misma naturaleza, un conocimiento que no podía adquirirse con el auxilio de la sola razón sino además —y sobre todo— con la ayuda de la vida misma y de las propias pasiones que la razón descarta.

Nietzsche se preguntó: «¿Debe dominar la vida sobre la ciencia o la ciencia sobre la vida?», y ante este interrogante característico de su tiempo, afirmó la preeminencia de la vida. Respuesta típica de todo el vasto insurgimiento que comenzaba. Para él, como para Kierkegaard, como para Dostoievsky, la vida del hombre no puede ser regida por las abstractas razones de la cabeza sino por aquellas que Pascal había denominado *les raisons du coeur*. La vida desborda los esquemas rígidos, es contradictoria y parado; al, no se rige por lo razonable sino por lo insensato. ¿Y no significa esto proclamar la superioridad del arte sobre la ciencia para el conocimiento del hombre? Ya que precisamente el arte es la indagación y la expresión de lo individual y concreto.

Kierkegaard, ese anarquista de la filosofía, colocó sus bombas en los cimientos de la catedral hegeliana, culminación y gloria de la racionalidad occidental. Pero al atacar a Hegel en rigor ataca al racionalismo entero, con la santa injusticia de los revolucionarios, pasando por alto sus matices y variedades, hasta alcanzar finalmente a la conducta simplemente razonable. Ya habría tiempo (como lo hubo) para indemnizar los daños laterales. Contra el Sistema, defiende la radical incomprendibilidad de la criatura humana: el existente es irreductible a las leyes de la razón, es el loco dostoievskiano que escandaliza con sus tenebrosas verdades; ese endemoniado (pero ¿qué hombre no lo es?) que nos convence que para el ser humano el desorden es muchas veces preferido al orden, la guerra a la paz, el pecado a la virtud, la destrucción a la construcción. Ese extraño animal es contradictorio, no puede ser estudiado como un triángulo o una cadena de silogismos; es subjetivo, y sus sentimientos son únicos y personales; es contingente, un hecho absurdo que no puede ser explicado. Ya Pascal había expresado patéticamente: «Cuando considero la corta duración de mi vida, absorbida en la eternidad precedente y en la que me sucederá, el pequeño espacio que ocupo y hasta que veo, sumergido en la infinita inmensidad de los espacios que ignoro y que me ignoran, me asombro de verme aquí y no allá, porque no hay razón para encontrarme aquí más bien que allá, ahora y no antes. ¿Quién me ha puesto aquí? ¿Por orden y mediación de quién me han sido destinados este lugar y este tiempo?»

No hay respuesta genuina para estos interrogantes en el Sistema, que al querer comprender al hombre con minúscula lo aniquila. Pues el Sistema se funda en esencias universales, y aquí se trata de existencias concretas.

Así, del Universo abstracto se desembocó de nuevo y brutalmente en el Uno Concreto.

Pero, en realidad, en el propio Hegel existían ya los elementos de su negación, ya que el hombre no era para él aquella entelequia de los iluministas, ajeno a la tierra y a la sangre, ajeno a la sociedad misma y a la historia de sus vicisitudes; sino un ser histórico, que va haciéndose a sí mismo, realizando lo universal a través de lo individual. Este sentido histórico del hombre, sin embargo, se hará una genuina reacción contra el racionalismo extremo en su discípulo Karl Marx, al convertir la criatura humana no sólo en proceso histórico sino en fenómeno social: «El hombre no es un abstracto, agazapado fuera del mundo. El hombre es el mundo de los hombres, el estado, la sociedad». Y la conciencia del hombre es una conciencia social: el hombre de la *ratio* era una abstracción, pero también es una abstracción el hombre solitario. Convertido en una entelequia por los racionalistas del género de Voltaire, alienado por una estructura social que lo ha convertido en simple productor de bienes materiales, Marx enuncia los principios de un nuevo humanismo: el hombre puede conquistar su condición de «hombre total» levantándose contra la sociedad mercantil que lo utiliza.

Resulta superfluo llamar la atención sobre las semejanzas que esta doctrina manifiesta con relación al nuevo existencialismo, que, después de Husserl, logrará superar el subjetivismo de Kierkegaard: su interés por el hombre concreto, su rebelión contra la razón abstracta, su idea de la alienación, su reivindicación de la *praxis* sobre la *ratio*.

Así nos encontramos que de la doble vertiente que proviene de Hegel, la del extremo subjetivismo de Kierkegaard y la del socialismo de Marx, se llegará a una síntesis que darán en nuestro siglo los filósofos de la existencia; cualesquiera sean las consideraciones despectivas que sobre estos pensadores hagan los que en nombre de Marx establecieron una nueva Escolástica en la Rusia de Stalin.

Hay que decir, no obstante, que los defectos que un siglo más

tarde se manifestarían caricaturescamente en el clero marxista, estaban implícitos en la misma doctrina de Marx. Este filósofo fue una naturaleza dual, pues por una parte su romanticismo lo llevaba a adorar a Shakespeare y a los grandes poetas alemanes, así como a sentir una fuerte nostalgia, por ciertos valores caballerescos arrasados por la grosera sociedad de mercaderes; y por otra tenía una poderosa mentalidad racionalista. Por lo demás, la ciencia dominaba todo y su prestigio era todavía creciente; ¿cómo asombrarnos que al socialismo «utópico» de sus predecesores, Marx opusiera el socialismo «científico» basado en una dialéctica materialista? Su doctrina, paradójicamente, resultó así también una consecuencia del dinero y la ciencia; aunque, al mismo tiempo, fue un intento de quebrar esa temible alianza, derribando al capitalismo y haciendo que la técnica científica pasara de ser un instrumento de alienación, el instrumento supremo de la liberación del hombre: la ciencia y la máquina eran amorales, y no debía atribuirse a ellas los males inherentes al capitalismo cosificador.

Hasta aquí todo parece perfecto.

Lo que se pasaba por alto, a mi juicio, que el proceso de alienación del hombre no era promovido únicamente por el capitalismo, sino también, y autónomamente, por la misma ciencia. ¿Cómo?

La *praxis* de Marx significaba la superioridad de la experiencia y de la acción sobre la razón pura, y en esto se apartaba y se oponía al criterio del Iluminismo. Pero, por otra parte, compartía con esos filósofos el mito de la Ciencia y de la Luz contra las potencias oscuras. Pero siendo estas potencias de gran importancia en el hombre concreto, al repudiar ese mundo resistente a la lógica y hasta a la dialéctica, repudiaba en buena medida a ese mismo hombre concreto que por el otro lado trataba de salvar.

Y eso no era todo. Si bien es cierto que la razón pura conducía a una especie de entelequia en lugar del hombre, también es cierto que la ciencia experimental, hecha de razón más experiencia, también conducía a un esquema abstracto del universo y a la inevitable enajenación del hombre en favor del mundo objetivo.

De este modo, si es verdad que la desocupación, la miseria, la explotación de clases o de países enteros por clases o países privilegiados, son males inherentes al régimen capitalista, también es verdad que otros males de la sociedad contemporánea subsistirían aun en el caso de un simple cambio social, porque son propios del espíritu científico y del maquinismo: la mecanización de la vida entera, la taylorización general y profunda de la raza humana, dominada cada día más por un engendro que parece manejar la conciencia de los hombres desde algún tenebroso olimpo. Esa misma mentalidad científicista, ese mismo espíritu tecnolátrico, ese mismo endiosamiento de la máquina y de la ciencia, ¿no lo vemos acaso, por igual, en los Estados Unidos de los Rockefeller y en la Rusia de los Soviets?

Se me pregunta a menudo si lo que quiero es volver a la humanidad premecanista; demagógicamente, se me pregunta si lo que deseo es prescindir de la heladera eléctrica. No, lo que yo quiero es algo mucho más modesto: es bajarla del pedestal en que ella está entronizada como un grotesco diosecillo laico, para ponerla al nivel del suelo, en la cocina. Donde le corresponde.

III. NO CRISIS DEL ARTE, SINO ARTE DE LA CRISIS

En este momento crucial de la historia se produce uno de los fenómenos más curiosos; se acusa al arte de estar en crisis, de haberse deshumanizado, de haber volado todos los puentes que lo unían al continente del hombre. Cuando es exactamente al revés, tomando por un arte en crisis lo que en rigor es el arte de la crisis.

Hay, por supuesto, un arte deshumanizado, pero es precisamente el que culmina y lleva hasta sus últimas consecuencias el espíritu peculiar de la sociedad que termina; todos podemos reconocerlo en la helada geometría de ciertos pintores y escultores. En tanto que ese arte que proviene en línea directa del romanticismo y que, a través de los *fauves*, de Gauguin y Van Gogh, de los expresionistas y surrealistas desemboca en el expresionismo no figurativo y finalmente en el arte neo-figurativo, éste no sólo es arte deshumanizado sino que es el baluarte levantado por los hombres más sensibles y más lúcidos (junto a la novela actual) contra una sociedad deshumanizadora.

Lo que sucede es que se partió de una falacia. Para Ortega, por ejemplo, la deshumanización del arte está probada por el divorcio existente entre el artista y su público. No advirtiéndolo que pudiera ser exactamente al revés, que no fuera el artista el deshumanizado, sino el público. ¿O es que para Ortega es cuestión de número? Es obvio que una cosa es la humanidad y otra bien distinta el público-masa, ese conjunto de seres que han dejado de ser hombres para convertirse en objetos fabricados en serie, moldeados por una educación

estandarizada, embutidos en fábricas y oficinas, sacudidos diariamente al unísono por las noticias lanzadas por centrales electrónicas, pervertidos y cosificados por un «arte» de historietas y novelones radiales, de cromos periodísticos y de estatuillas de bazar. Mientras que el artista es el Único por excelencia, es el que gracias a su incapacidad de adaptación, a su rebeldía, a su locura, ha conservado paradójicamente los atributos más preciosos del ser humano. ¿Qué importa que a veces exagere y se corte una oreja? Aun así estará más cerca del hombre concreto que un razonable amanuense en el fondo de un ministerio. Es cierto que el artista, acorralado y desesperado, termina por huir al África o a las selvas de Misiones, a los paraísos del alcohol o la morfina, a la propia muerte. ¿Indica todo eso, por ventura, que es él quien está deshumanizado?

«Si nuestra vida está enferma — escribe Gauguin a Strindberg — también ha de estarlo nuestro arte; y sólo podemos devolverle la salud empezando de nuevo, como niños o como salvajes... Vuestra civilización es vuestra enfermedad.» Toda la joven generación de 1900, las «fieras» que escandalizan los salones, provienen de Gauguin y particularmente del torturado espíritu de Van Gogh. Son discípulos de ese Gustave Moreau que decía: «¿Qué importa la naturaleza en sí? El arte es la persecución encarnizada de la expresión, del sentimiento interior».

Lo que hace crisis no es el arte sino el caduco concepto burgués de la «realidad», la ingenua creencia en la realidad externa. Y es absurdo juzgar un cuadro de Van Gogh desde ese punto de vista. Cuando a pesar de todo se lo hace — ¡y con qué frecuencia! — no puede concluirse sino lo que se concluye: que describen una especie de irrealidad, figuras y objetos de un territorio fantasmal, productos de un hombre enloquecido por la angustia y la soledad. ¿Cómo no creer que ha volado todos los puentes que lo unen al mundo comunal?

El arte de cada época trasunta una visión del mundo y el concepto que esa época tiene de la *verdadera realidad*; y esa concepción, esa visión, está asentada en una metafísica y en un *ethos* que le son propios. Para los egipcios, por ejemplo, preocupados por la vida eterna, este universo transitorio no podía constituir lo *verdaderamente* real: de ahí el hieratismo de sus grandes estatuas, el geometrismo que es como un indicio de la eternidad, despojados al máximo de los elementos naturalistas y terrenos; geometrismo que obedece a un concepto profundo y no es, como algunos candorosamente creyeron, incapacidad plástica, ya que podían ser minuciosamente naturalistas cuando esculpían o pintaban desdeñables esclavos. Cuando se pasa a una civilización mundana como la de Pericles, las artes hacen naturalismo y hasta los mismos dioses se representan en forma «realista», pues para ese tipo de cultura profana, interesada fundamentalmente en esta vida, la realidad por excelencia, la «verdadera» realidad es la del mundo terrenal. Con el cristianismo reaparece, y por los mismos motivos, un arte hierático, ajeno al espacio que nos rodea y al tiempo que vivimos. Al irrumpir la civilización burguesa, con una clase utilitaria que sólo cree en este mundo y sus valores materiales, nuevamente el arte vuelve al naturalismo. Ahora, en su crepúsculo, asistimos a la reacción violenta de los artistas contra la civilización burguesa y su *Weltanschauung*. Convulsivamente, incoherentemente muchas veces, revela que aquel concepto de la realidad ha llegado a su término y no representa ya las más profundas ansiedades de la criatura humana.

Ya dijimos que el objetivismo y el naturalismo de la novela fueron una manifestación más (y en el caso de la novela, paradójal) de ese espíritu burgués. Con Flaubert y con Balzac, pero sobre todo con Zola, culmina esa estética y esa filosofía de la narración, hasta el punto que por su intermedio estamos en condiciones no sólo de conocer las ideas y vicios de la época sino hasta el tipo de tapizados que se

acostumbraba. Zola, que hizo la reducción al absurdo de esta modalidad, llegó hasta a levantar prontuarios de sus personajes, y en ellos anotaba desde el color de sus ojos hasta la forma de vestir de acuerdo con las estaciones. Gorki malogró en buena parte sus excelentes dotes de narrador por el acatamiento a esa estética burguesa (que él creía proletaria), y afirmaba que para describir un almacenero era necesario estudiar a ciento para entresacar los rasgos comunes; método que notoriamente es el de la ciencia, que permite obtener lo universal eliminando los particulares: camino de la esencia, no de la existencia. Y si Gorki se salva casi siempre de la calamidad de poner en escena prototipos abstractos en lugar de tipos vivos es a pesar de su estética, no por ella; es por su instinto narrativo, no por su desatinada filosofía.

Aduchas décadas antes que Gorki se entregara a esta concepción, en su propia patria, un genio poderoso terminaba de destruirla y abría las compuertas de toda la literatura de hoy. Porque el tiempo existencial no marcha a la par para todo el mundo ni para cualquier clase de personas; los siglos que terminan al unísono, a almanaque y silbato de sirena, son los siglos de los astrónomos, no los de los seres humanos. Y mucho menos los de los genios. Y así como todavía hoy tropezamos con escritores que viven en el siglo XIX, Dostoievsky abrió en ese siglo las compuertas del siglo XX. En las *Notas desde el subterráneo*, su héroe nos dice: «¿De qué puede hablar con el máximo placer un hombre honrado? Respuesta: de sí mismo. Voy a hablar, pues, de mí.» Y en las pocas páginas de esa narración revolucionaria no sólo se rebela contra la trivial realidad objetiva del burgués sino que, al ahondar en los tenebrosos abismos del yo encuentra que la intimidad del hombre nada tiene que ver con la razón, ni con la lógica, ni con la ciencia, ni con la prestigiosa técnica.

Ese desplazamiento hacia el yo profundo, ahondamiento de una actitud romántica, se hace luego general en toda la gran literatura que

sobreviene: tanto en ese vasto ejercicio solipsista que es la obra de Marcel Proust como en la obra aparentemente objetiva de Franz Kafka. Un personaje de Julien Green comenta: «Escribir una novela es en sí mismo una novela, de la que el autor es el héroe. El cuenta su propia historia, y si se representa a sí mismo la farsa de la objetividad es porque es muy novicio o muy tonto, puesto que no alcanzamos a salir jamás de nosotros mismos.» Una novela de Faulkner se llama *Mientras yo agonizo*. Y, en general, sus ficciones son narradas desde la perspectiva de cada uno de sus personajes-yos; y no ya esos yos omniscientes y divinos sino seres defectuosos o simples idiotas. Pues la novela puede ser lo que Shakespeare dice que es la vida:

... a tale

told by an idiot, full of sound and fury.

Pero no todos lo entienden así. Y Wladimir Weidlé, en su conocido ensayo afirma que asistimos al «ocaso de la novela», porque el artista de hoy «es impotente para entregarse por completo a la imaginación creadora», obsesionado como está por su propio ego; y frente a los grandes novelistas del siglo XIX, dice, «a esos escritores que, como Balzac, creaban un mundo y mostraban criaturas vivientes desde fuera; a esos novelistas que, como Tolstoi, daban la impresión de ser el propio Dios, los escritores del siglo XX son incapaces de trascender su propio yo, hipnotizados por sus desventuras y ansiedades, eternamente monologando en un mundo de fantasmas.»

El ensayo de Weidlé se refiere «al porvenir de las letras y las artes». Pero más bien debería considerarse como una profecía de su pasado.

IV. FENOMENOLOGÍA Y LITERATURA

Las doctrinas no aparecen al azar: por un lado prolongan y ahondan el diálogo que mantienen a través de las edades; por otro, son la expresión de la época en que se enuncian. Así como una filosofía estoica nace siempre en el despotismo, así como el marxismo expresa el espíritu de una sociedad que violentamente nace a la industrialización, así el existencialismo tradujo las angustias del hombre que vive el derrumbe de una civilización tecnolátrica.

Lo que no quiere decir que lo traduzca unívoca y literalmente, pues una doctrina se elabora de manera compleja y siempre polémica. Mientras que el racionalismo fue el tema dominante a partir del Renacimiento, el irracionalismo irrumpió una y otra vez, con creciente poderío, hasta alcanzar la hegemonía. Y aunque el existencialismo actual no es (como muchos suponen) un simple irracionalismo, es cierto que se formó en la lucha que los hombres del siglo pasado iniciaron contra la razón.

El *Zeitgeist* que filosóficamente se manifestó en el existencialismo, literariamente lo hizo en ese tipo de creación que en lo esencial se inicia con Dostoievsky; correlato fiel de aquella tendencia filosófica en el terreno de las letras; hasta el punto de que muchos afirman, con ligereza, que «la literatura se ha vuelto existencialista», cuando en verdad surgió espontáneamente un siglo antes que Sartre la pusiera de moda; y siendo que no es tanto que la literatura se haya acercado a la filosofía como que ésta se ha acercado a la literatura: la novela fue

siempre antropocéntrica, en tanto que los filósofos volvieron al hombre concreto precisamente con el existencialismo.

Pero la verdad más profunda es que ambas actividades del espíritu concurren simultáneamente al mismo punto y por los mismos motivos. Con la diferencia de que mientras para los novelistas ese tránsito fue fácil, pues les bastó acentuar el carácter problemático de su eterno protagonista (el hombre), para los filósofos fue muy arduo, ya que debieron bajar de sus abstractas especulaciones hasta los dilemas del ser concreto. Sea como sea, en el mismo momento histórico en que la literatura comenzó a hacerse metafísica con Dostoievsky, la metafísica comenzó a hacerse literaria, con Kierkegaard.

Ahora bien: si la vuelta al yo y el levantamiento contra la razón es la piedra de toque y el comienzo de la nueva modalidad, no es cierto, como muchos críticos superficiales suponen (esa clase de críticos que se pronuncia contra el «irracionalismo» de la literatura de hoy porque son ¡antinazis!), que el proceso termine ahí. Frente a los extremos de la razón, el vitalismo reivindicó, sanamente, la vida y sus instintos. Pero la explosión de los más primitivos y violentos de los instintos en la primera guerra mundial, tenía que provocar, al llegar a sus extremos, un ansia de espiritualización que se agudizó al cabo de la segunda guerra y sus campos de concentración. Esta es una de las causas que, sin que por eso dejara de defender al hombre concreto, alejó el existencialismo del simple vitalismo. El hombre no era, al fin de cuentas, ni simple razón pura ni mero instinto: ambos atributos debían integrarse en los supremos valores espirituales que distinguen a un hombre de un animal, Pero paralelamente se producía una motivación de índole estrictamente filosófica y el viejo existencialismo subjetivo es superado gracias a un pensador que no en vano provenía a la vez de las *matemáticas* y la *psicología*. A partir de Husserl, sus mejores discípulos ya no centrarán la filosofía en el individuo, que es enteramente subjetivo, sino en *la persona*, que es síntesis de individuo y

comunidad. Mediante un proceso dialéctico que creo podría esquematizarse así:

*RAZÓN → INSTINTO → PERSONA objeto sujeto comunidad totalidad
individuo persona*

Del objetivismo absoluto de la ciencia se pasó al subjetivismo absoluto de los románticos, y de esta antítesis nació la nueva mentalidad y la nueva manera de ver la realidad. La filosofía y la novelística actual representan cabalmente esa síntesis de opuestos: algo así como la síntesis de la poesía lírica con la filosofía racionalista.

En este complicado proceso de antítesis y síntesis ¿cuál ha sido el papel del marxismo? Marx se oponía al hombre abstracto de los racionalistas con su hombre concreto e histórico, y se oponía al yo solitario de Kierkegaard (en suma otra abstracción) con su yo social; por lo demás, afirmaba que lo originario no es el pensamiento sino la vida del hombre, y siendo el hombre un ser social, por excelencia su vida en sociedad. Elementos que anuncian la síntesis del existencialismo actual. Pero esta síntesis debe desembarazarse de los elementos negativos de Marx, de otra forma de la abstracción: la deificación de la ciencia, la negación de las potencias irracionales del hombre.

A partir del descubrimiento de Husserl, la filosofía dejó de tomar como modelo a las ciencias exactas y naturales, esas ciencias que proceden sobre conceptos obtenidos por abstracción de hechos particulares (mediante la inducción), para luego inferir hechos particulares de las leyes generales (mediante la deducción). Ya Bergson había también señalado que la vida es fluyente e inasible, y que sí hasta cierto punto tiene sentido aplicar conceptos rígidos a una piedra, es imposible hacerlo con una vivencia.

La fenomenología es así una disciplina estrictamente descriptiva, opuesta a las cadenas de razonamientos que constituyen el espíritu cartesiano, Renuncia a la razón para ir *a las cosas mismas*.

Y de este modo la filosofía se acerca a la literatura. Pues la novela no abandonó nunca del todo (ni en las peores épocas del cientificismo) la realidad psíquica tal como es, en su rica, variable y contradictoria condición. El poeta que contempla un árbol y que describe el estremecimiento que la brisa produce en sus hojas, no hace un análisis físico del fenómeno, no recurre a los principios de la dinámica, no razona mediante las leyes matemáticas de la propagación luminosa: se atiene al fenómeno puro, a esa impresión candorosa y vivida, al puro y hermoso brillo y temblor de las hojas mecidas por el viento. Y contrariamente al físico, no intenta ni se le ocurre separar la forma de esas hojas, sus sutiles movimientos, su tierno color verde, el armonioso arabesco de las ramas, de su propia conciencia, sino que vive todo simultánea e indiscerniblemente, en una radical co-presencia: ni su yo puede prescindir del mundo, puesto que esas impresiones, esas emociones las experimenta por el mundo; ni el mundo puede prescindir de su yo, ya que ni ese árbol, ni esas hojas, ni ese estremecimiento son separables de su conciencia.

Así, ¿qué sino fenomenología pura es la descripción literaria?

Y esa filosofía del hombre concreto que ha producido nuestro siglo, en que el cuerpo no puede separarse del alma, ni la conciencia del mundo externo, ni mi propio yo de los otros yos que conviven conmigo ¿no ha sido acaso la filosofía tácita, aunque imperfecta y perniciosamente falseada por la mentalidad científica, del poeta y el novelista?

V. CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

Ahora estamos en condiciones de apreciar debidamente el sentido y la trascendencia de la novela actual, y de juzgar hasta qué punto se equivocan algunos de sus críticos. Hace unos treinta años, T. S. Eliot afirmó que el género había terminado con Flaubert y Henry James. En una forma o en otra, diferentes ensayistas reiteraron ese juicio funerario. Fenómenos tan considerables como Proust, Joyce y Kafka no los arredran, pues raramente los autores de esquemas racionales se dejan apabullar por los simples hechos: si velocísimos caballos no le impidieron a Parménides demostrar que la realidad es inmóvil ¿cómo Kafka le va a estorbar la tesis a Eliot?

Ocurre que con frecuencia se confunde transformación con decadencia, porque se enjuicia lo nuevo con los criterios que sirvieron para lo viejo. Así, cuando algunos sostienen que «el siglo XIX es el gran siglo de la novela», habría que agregar «de la novela novecentista»; con lo que su aforismo se haría rigurosamente exacto, pero también completamente tautológico.

Es bastante singular que se pretenda valorar la ficción del siglo XX con los cánones del siglo XIX, un siglo en que el tipo de realidad que el novelista describía era tan diferente a la nuestra como un tratado de frenología a un ensayo de Jung (y por motivos muy análogos). Y si siempre constituyó una tarea más bien destinada al fracaso la clasificación de la obra literaria en géneros estrictos, en lo

que a la novela se refiere ese intento es radicalmente inútil, pues es un género cuya única característica es la de haber tenido todas las características, y en haber sufrido todas las violaciones. Un género al que, como Valéry murmuró con evidente asco, *tous les écarts l'appartiennent*. No obstante, a esos teóricos les parece sano establecerse en el siglo pasado y negar el presente, como aquellos que se consideraban cabeza para arriba en Europa y no podían comprender la existencia de caballeros cabeza abajo en Nueva Zelandia, Tendencia natural y psicológicamente muy explicable ésta de convertir en absoluto la propia relatividad, pero filosóficamente de escaso valor, para no decir que apenas alcanza para la ironía.

Abandonemos, pues, de una buena vez el espíritu del pasado y, de acuerdo con el examen realizado, sinteticemos los atributos centrales de nuestra novelística:

1. *Descenso al yo*. A la inversa de los escritores del siglo pasado, que se proponían fundamentalmente la descripción objetiva del mundo externo, el novelista de hoy se vuelve en un primer movimiento hacia el misterio primordial de su propia existencia (subjetivismo) y en un segundo movimiento hacia la visión de la totalidad sujeto-objeto desde su conciencia (fenomenología). Ya veremos en su oportunidad cuál es la situación y el valor de los llamados «objetivistas» actuales.

2. *El tiempo interior*. La ficción que añoran esos críticos era espacial y su tiempo era el cosmológico, el de los relojes y almanaques. Al sumergirse en el yo, el escritor debe abandonarlo, pues el yo no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas ni minutos sino en esperas angustiosas, en lapsos de felicidad o de dolor, en éxtasis.

Adviértase que este hecho no es gratuito ni bizantino, como

podría inferirse de algunas de las críticas superficiales a la actual novelística. Es consecuencia de la rigurosa necesidad de *verdad* que acosa al novelista de hoy: el hombre y sólo el hombre es el centro de su creación, y el examen y descripción de su realidad no pueden ser hechos sin grave falsificación, en un tiempo que no es humano sino astronómico.

3. *El subconsciente*. En el descenso al yo no sólo tenía que enfrentarse el novelista con la subjetividad a que ya nos tenía acostumbrados el romanticismo (*Werther*, *Adolphe*) sino con las regiones profundas del subconsciente y del inconsciente. Esa sumersión en zonas tenebrosas produce muy a menudo una tonalidad fantasmal, esa tonalidad nocturna que recuerda al sueño o la pesadilla y que revela la común raíz de novelas como *El Proceso* y cuadros como los de Van Gogh, Chirico o Rouait. ¿Cómo pedirle a estas novelas aquellas figuras bien delineadas, precisas y «reales» a que nos tenía acostumbrados la vieja novelística? En ese subsuelo no rige la ley del día y la razón sino la ley de las tinieblas.

4. *La ilogicidad*. En este mundo nocturno no es válido el determinismo del mundo de los objetos, ni su lógica. Al explorar y describir esos abismos, el novelista de hoy se ve obligado así a abandonar el viejo instrumental de la razón y de las ciencias naturales, tan caro al espíritu del siglo XIX, Y debe «perder» los atributos de coherencia y claridad que aquella mentalidad consideraba como supremos.

5. *El mundo desde el yo*. Desaparece la vieja y abstracta división entre el sujeto y el objeto. Y con ella el concepto de mundo y de paisaje tal como lo concebía el novelista de antes. Ese mundo y ese paisaje que, como el escenario en las obras de teatro, existía independientemente de los personajes y era algo así como la escenografía en que iban a representarse sus acciones y sentimientos. En la novela actual, o al

menos en sus manifestaciones más representativas, la escena va surgiendo desde el sujeto, junto con sus estados de alma, con sus visiones, con sus sentimientos e ideas.

6. *El Otro*. Acaso porque, como decía Kierkegaard, alcanzamos la universalidad indagando nuestro propio yo, en virtud de esa dialéctica existencial, se empezó a advertir la existencia del Otro en la medida en que más el hombre parecía hundirse en sus propios abismos. Sea por lo que sea, nuestra época ha sido la del descubrimiento del Otro. Descubrimiento de trascendencia para el pensamiento, pero de mucho más importancia para la novela, ya que su misión es la de ocuparse del yo en su relación con las otras conciencias que lo rodean. De este modo, a la objetividad naturalista de un Balzac, o de la pura subjetividad de los románticos, también de estirpe naturalista, la ficción avanzó hacia la *intersubjetividad*, hacia una descripción de la realidad total desde los diferentes yos.

7. *Leí comunión*. Al prescindir de un punto de vista suprahumano, al reducir la novela (como es la vida) a un conjunto de seres que viven la realidad desde su propia alma, el novelista tenía que enfrentarse con uno de los más profundos y angustiosos problemas del hombre: el de su soledad y su comunicación.

8. *Sentido sagrado del cuerpo*. Como el yo no existe al estado puro sino fatalmente encarnado, la comunión entre las almas es intento híbrido y por lo general catastrófico entre espíritus encarnados. Con lo que el sexo, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica. El derrumbe del orden establecido y la consecuente crisis del optimismo, ese famoso optimismo de la Locomotora y la Electricidad, agudiza este problema y convierte al tema de la soledad en el más tremendo de la literatura contemporánea, El amor, supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva a cabo mediante la carne; y así, a diferencia de lo que ocurría en la vieja

novela, en que el amor era sentimental, mundano o pornográfico, ahora asume un carácter sagrado.

Y si, como dijo Unamuno, mediante el amor sabemos cuánto de espiritual tiene la carne, también por su mediación comprendemos cuánto de carnal tiene el espíritu. De tal modo que el siglo que vivimos es el tiempo en que el espíritu puro ha sido reemplazado, en lo que a la problemática del hombre se refiere, por el espíritu encarnado.

9. *El conocimiento.* Como consecuencia de todo esto, la literatura ha adquirido una nueva dignidad, a la que no estaba acostumbrada: la del conocimiento. Pues mientras se creyó que la realidad debía ser aprehendida por la sola razón, la literatura parecía relegada a una tarea inferior, heredera vergonzante de la mitología y de la fábula, actividad tan adecuada a la mentira como la filosofía y la ciencia a la verdad; pasatiempo, artificio, o, en el mejor de los casos, creadora de belleza: jamás justificable ante las instancias del conocimiento y de la verdad. Pero cuando se comprendió que no toda la realidad era la del mundo físico, ni siquiera la de las especulaciones sobre la historia o las categorías; cuando se advirtió que también formaban parte de la realidad (y en lo atinente al hombre, de manera capital) los sentimientos y emociones, entonces se concluyó que las letras eran también un instrumento de conocimiento, y acaso el único capaz de penetrar en el misterioso territorio del hombre con minúscula. Hasta el punto que cuando los nuevos filósofos quieren cumplir con las exigencias rigurosas del existencialismo, deben renunciar a sus tratados abstractos para humildemente escribir ficciones.

En suma, la novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas perennes de toda gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado

esta crisis general de la civilización para que adquirieran su terrible y desnuda vigencia; del mismo modo que cuando un barco se hunde los pasajeros dejan sus juegos y sus frivolidades para enfrentar con los grandes problemas finales de la existencia, que sin embargo estaban latentes en su vida normal.

La novela de hoy, por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de esos grandes temas pascalianos. Y, en consecuencia, no sólo se ha lanzado a la exploración de territorios que aquellos novelistas ni sospechaban, sino que ha adquirido una grande dignidad filosófica y cognoscitiva. ¿Cómo con semejantes descubrimientos, con dominios tan vastos y misteriosos por recorrer, con el consiguiente enriquecimiento técnico, con su trascendencia metafísica y con lo que representa para el angustiado hombre de hoy, que ve en la novela no sólo su drama sino que busca su orientación, cómo puede suponerse que es un género en decadencia? Por el contrario, pienso que es la actividad más compleja del espíritu de hoy, la más integral y la más promisoría en ese intento de indagar y expresar el tremendo drama que nos ha tocado en suerte vivir.

3

VARIACIONES SOBRE EL MISMO TEMA

DESPERTAR AL HOMBRE

Decía Donne que nadie duerme en la carreta que lo conduce de la cárcel al patíbulo, y que sin embargo todos dormimos desde la matriz hasta la sepultura, o no estamos enteramente despiertos.

Una de las misiones de la gran literatura: despertar al hombre que viaja hacia el patíbulo.

EL ARTE COMO CONOCIMIENTO

Desde Sócrates, el conocimiento sólo podía alcanzarse mediante la talón pura. Al menos ése tía sido el ideal ¿e lodos los racionalismos hasta los románticos, en que la pasión y las emociones son reivindicadas como fuente de conocimiento, momento en que llega a afirmar Kierkegaard que «las conclusiones de la pasión son las únicas dignas de fe».

Los dos extremos, por supuesto, son exagerados y el dislate proviene de aplicar un criterio válido para las cosas a los hombres, y recíprocamente. Es de toda evidencia que la rabia o la mezquindad no agregan nada al teorema de Pitágoras, y tratándose de este tipo de verdades habría que decir, como el doctor Johnson:

–No levante la voz, caballero: mejore los argumentos.

Pero también es evidente que la razón es ciega para los valores; y no es mediante la razón ni por medio del análisis lógico o matemático que valoramos un paisaje o una estatua o un amor. La disputa entre los que señalan la primacía de la razón y los que defienden el conocimiento emocional es, simplemente, una disputa acerca del universo físico y del hombre. El racionalismo (no olvidemos que *abstraer* significa *separar*) pretendió escindir las diferentes «partes» del alma: la razón, la emoción y la voluntad; y una vez cometida la brutal división pretendió que el conocimiento sólo podía obtenerse por medio de la razón pura. Como la razón es universal, como para todo el mundo y en cualquier época el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los catetos, como lo válido para todos

parecía ser sinónimo de La Verdad, *entonces lo individual era lo falso por excelencia*. Y así se desacreditó lo subjetivo, así se desprestigió lo emocional] y el hombre concreto fue guillotinado (muchas veces en la plaza pública y en efecto) en nombre de la Objetividad, la Universalidad, la Verdad y (lo que fue más tragicómico) en nombre de la Humanidad.

Ahora sabemos que estos fanáticos de las ideas claras y distintas estaban candorosamente equivocados, y que si sus normas son válidas para un pedazo de silicato es tan absurdo querer conocer el hombre y sus valores con ellas como pretender el conocimiento de París leyendo su guía de teléfonos y mirando su cartografía. Ahora cualquiera sabe que las regiones más valiosas de la realidad (las más valiosas para el hombre y su destino) no pueden ser aprehendidas por los abstractos esquemas de la lógica y de la ciencia. Y que si con la sola inteligencia no podemos siquiera cerciorarnos que existe el mundo exterior, tal como ya lo demostró el obispo Berkeley, ¿qué podemos esperar para los problemas que se refieren al hombre y sus pasiones? Y a menos que neguemos realidad a un amor o a una locura, debemos concluir que el conocimiento de vastas regiones de la realidad está reservado al arte y solamente a él.

SUPERIORIDAD DEL ARTE SOBRE EL PENSAMIENTO

«La faiblesse des oeuvres de discussion, sur quelque sujet que ce soit, vient de ce qu'elles s'adressent à la logique et que, la raison humaine étant sans base et toujours flottante, tous les plus grands écrivains sont tombés dans d'effroyables contradictions. Mais les oeuvres d'imagination, qui ne parlent qu'au coeur par le sentiment, ont une éternelle vie et n'ont pas besoin d'une *synthèse* immuable pour vivre. Aristote, Abélard, saint Bernard, Descartes, Leibniz, Kant et tous les philosophes se renversent les uns par les autres et les uns sur les autres. Mais Homère, Virgile, Horace, Shakespeare, Molière, La Fontaine, Calderon, Lope de Vega se soutiennent mutuellement et vivent dans une éternelle jeunesse pleine de grâces renaissantes et d'une fraîcheur toujours renouvelée.» (Vigny)

VIVENCIAS Y FICCIONES

Las vivencias no se inventan: se viven. Lo que hace el novelista es recombinar esas vivencias, pero no a la manera del niño que desmonta las piezas del mecano con que ha armado una grúa para construir luego un avión, sino a la misteriosa manera de los sueños y los mitos: sin saber ni cómo ni por qué. Y así como en el mundo de los sueños entrevemos rostros conocidos con pavorosos o atormentadores rasgos desconocidos, ningún escritor puede escribir algo de valor que de alguna manera no haya pertenecido al mundo de la vigilia: con aquellos celos, con aquellas pasiones, con aquellas angustias padecidas se crean seres de ficción, que así nos recuerdan algo que hemos visto alguna vez en alguna parte (¿pero dónde, cómo?); rostros parcialmente recordados, pero que nos inquietan con sus indescifrables rasgos nocturnos.

BALZAC Y LA CIENCIA

En el prefacio a la *Comédie Humaine*, Balzac explica un poco su credo novelístico, y leemos entonces palabras como éstas: «L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou mieux, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences... Pénétré de ce système, je vis que la société ressemble à la nature. Ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux, où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés zoologiques?... Il y a donc existé, il existirá de tout temps des espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques. La différence entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un oisif, un savant, un homme d'Etat, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont aussi considérables, que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis.»

Fragmento que revela dos cosas a la vez: primera, la invasora potencia del naturalismo científico de aquella época; segunda, que el genio creador de un novelista puede más que las ideas y la conciencia neta del escritor. Lo que de paso prueba que no se escriben novelas importantes con la sola cabeza.

EXPLORADORES, MÁS QUE INVENTORES

Hay probablemente dos actitudes básicas que dan origen a los dos tipos fundamentales de ficción: o se escribe por juego, por entretenimiento propio y de los lectores, para pasar y hacer pasar el rato, para distraer o procurar unos momentos de agradable evasión; o se escribe para bucear la condición del hombre, empresa que ni sirve de pasatiempo, ni es un juego, ni es agradable.

Efectivamente, es casi normal, para no decir que es inevitable, esta sensación de desagrado que produce la lectura de una novela de esta naturaleza. Y eso se debe a que no sólo la exploración de las simas del corazón humano es agobiante sino que, proponiéndoselo o no, este tipo de ficción nos produce un desasosiego que tampoco es placentero. Maurice Nadeau sostiene que una novela que deje tal cual al escritor y al lector es una novela inútil. Es cierto. Cuando hemos terminado de leer *El Proceso* no somos la misma persona que antes (y seguramente tampoco Kafka después de escribirlo).

Si denominamos *gratuito* aquel primer género de ficción que sólo está hecho para procurar esparcimiento o placer, esta segunda podemos llamarla *problemático*, palabra que a mi juicio es más acertada que la de comprometida; pues la palabra compromiso suscita una cantidad de discusiones y de equívocos, entre los extremos del simple compromiso con un partido o una iglesia (actitud por otra parte indefendible) y el extremo de eso que podemos llamar problematicidad.

Esta clase de ficción repudia el ingenio y la superficial intriga que

precisamente caracterizan al género lúdico. A esa superficial intriga se opone el apasionado interés que suscita la complicación problemática del ser humano, ese ser que se debate en medio de una tremenda crisis; y el trivial misterio de la novela policial o del relato fantástico es reemplazado aquí por el misterio esencial de la existencia, por la dualidad del espíritu y por la opacidad que inevitablemente tienen los seres vivientes.

Por otra parte, es como si este novelista aplicara a casos conocidos o frecuentes un monstruoso lente de aumento y un aparato radiográfico que entra hasta en los estratos más ocultos del hombre; de modo que su exploración es más bien una exploración en profundidad que en extensión. A los numerosos (y teóricamente infinitos) relatos que un Somerset Maugham puede hacernos de enfermeras, espías, traficantes de drogas y aventureros en Singapur o en Hong Kong o en cualquier otro colorido y exótico escenario (historias que hoy resultan más apropiadas para el cine-pasatiempo, para las series de televisión o para las foto-novelas), el novelista de la crisis opone unos poquísimos libros donde personas que viven por lo general en el mismo lugar del lector, acaso en la misma calle, se revelan como misteriosos universos, en cuyos enigmas, sin embargo, ese vecino reconoce el germen de sus propias pesadillas y sus propias, ocultas y reprimidas pasiones.

Este escritor, pues, no es tanto un *inventor* como un *explorador* o *descubridor*. El invento ingenioso queda para la otra clase de escritores.

Resulta claro que en tales condiciones es más posible encontrar «objetividad» en los novelistas lúdicos que en los problemáticos; pues si es posible contar con indiferencia o prescindencia la historia para un programa de TV de un contrabandista o de un espía en Hong Kong, es radicalmente imposible esa objetividad para un escritor que angustiosamente expresa el drama del hombre contemporáneo. Esta novela, en efecto, es fundamentalmente una novela del Yo.

El paisaje externo, el pintoresquismo de costumbres o lenguajes o trajes, tan esencial en el otro tipo de narración, aquí pasa a un lugar insignificante; pues no es el propósito que se persigue ese tipo de descripciones, y el mundo externo existe casi únicamente en función del drama personal, como proyección de la subjetividad: esa nieve, si esa nieve está vinculada al drama; esa escalera, si esos escalones de alguna manera miden la angustia o la espera del protagonista, o porque en ese otro piso está la persona que determina su destino.

SOBRE LOS PERSONAJES TOMADOS DE LA REALIDAD EXTERNA

Los personajes profundos de una novela salen siempre del alma del propio creador, y sólo suelen encontrarse retratos de personas conocidas en los caracteres secundarios o contingentes. Pero aun en ellos es difícil que el escritor no haya proyectado parte de su avasalladora personalidad. También podríamos compararlos a esas piedrecitas que colocadas en una atmósfera sobresaturada de sulfato de cobre se cubren con cristales azules que nada tienen que ver con la naturaleza de la piedra. Así, cuando Proust o Faulkner toman como modelo un pequeño individuo terminan por cubrirlo con la materia de sus propios deseos y problemas, de sus propios sentimientos y obsesiones. Por eso los personajes de un escritor poderoso tienen siempre un aire de familia: todos son en definitiva hijos del mismo progenitor. Y hasta en aquellos casos en que buscaron un personaje para zaherirlo o satirizarlo, un poco se zahieren o satirizan a sí mismos, con esa tendencia masoquista que casi invariablemente tienen estos grandes neuróticos.

LA PUREZA EN EL ARTE

Algunos opinan que en la poesía pura no deben intervenir los ingredientes filosóficos o políticos; otros proscriben la anécdota; otros, en fin, echan la rima, los valores musicales. Construyendo un poema que respondiese a todas esas prohibiciones no quedaría nada, que es al fin de cuentas la más intachable forma de la pureza.

En general, cada vez que en el arte se empieza a mencionar esta palabra, podemos estar seguros de que comienza un período de bizantinismo. Pero si esta clase de manías es grave o simplemente ridícula para la poesía o la pintura ¿qué podríamos decir de la novela, actividad impura por excelencia, tan impura como la propia historia, de la que es su hermana nocturna y delirante?

CAPILLAS LITERARIAS

Creo que Thomas Mann dice, en alguna de sus novelas, que el hombre solitario es capaz de enunciar más originalidades y más tonterías que el hombre social. Esto vale también para la literatura. Cierta aislamiento, cierto bárbaro aislamiento, como siempre tuvo el artista en los Estados Unidos, es fértil para la creación de algo fuerte y novedoso. No es necesario, como lo prueba gente como Proust o como Tolstoi; tampoco es suficiente, como lo prueba tanto idiota aislado. Digo, con muchos «ciertos» y «quizá», que de vez en cuando es bueno y fertilizante, como ha sido fertilizante para la ultrarrefinada literatura europea la inyección de esa sangre de escritores como Hemingway.

En Buenos Aires, como en París, padecemos esas galerías de espejos que son las capillas. Y así sucede que la mayor parte de sus integrantes (falsamente multiplicados por los espejos, como en esos negocitos mezquinos de hoy en día) no hacen literatura sino *literatura de literatura*, una especie de literatura a la segunda potencia, únicamente apta para iniciados y exquisitos conocedores.

Y por eso se rieron del *Martín Fierro*. Casi siempre, prefieren el ingenio al simple genio.

NOCHE Y DÍA

«El hombre es un dios cuando sueña y no es más que un mendigo cuando piensa». (Hölderlin)

LAS OBRAS SUCESIVAS

Las obras sucesivas de un novelista son como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas, por hombres de la misma raza, por crepúsculos y pasiones semejantes, por ojos y rostros que retornan.

EL CULTO POR EL ARTE CONSAGRADO

Leo en las *Crónicas de mi vida*, de Strawinsky: «Es imposible que un hombre capte enteramente el arte de una época anterior y penetre su sentido, bajo sus apariencias anticuadas y bajo un lenguaje que ya no se habla, sin tener un sentimiento vivo y comprensivo de la actualidad y sin participar de una manera consciente en la vida que lo rodea. Sólo aquellos que son esencialmente vivientes saben descubrir la vida real en los que están «muertos»... Francamente no tengo ninguna confianza en los que se jactan de ser sutiles conocedores y apasionados admiradores de los grandes pontífices del arte, honrados con una o varias estrellas en el Baedeker y con un retrato –por lo demás irreconocible– en una enciclopedia ilustrada y que al mismo tiempo no entienden para nada su actualidad. En efecto ¿qué crédito puede merecer la opinión de personas que caen en éxtasis ante los grandes del pasado, cuando ante una obra contemporánea su actitud revela triste indiferencia o una marcada inclinación hacia lo mediocre o el lugar común?»

PLANES Y OBRAS

Dostoievsky se propuso escribir un folletito didáctico contra el alcoholismo en Rusia, que se llamaría *Los borrachos*: terminó por salirle *Crimen y Castigo*.

En cuanto a sus personajes, podemos presumir que no siempre los centrales son los que más profundamente lo representan. Podríamos creer que el intelectual Raskolnikov es el portavoz de su autor, dividido como él, y hombre de ideas. Pero a último momento le surgió, parece, ese siniestro Svidrigailov que seguramente encarna la parte más tenebrosa del autor, al lado de quien el criminal Raskolnikov es un alma de dios.

DOBLE INFLUENCIA DEL ESPÍRITU CIENTÍFICO SOBRE LA LITERATURA

El espíritu científico de los tiempos modernos ejerció una doble influencia sobre la ficción: con respecto a la *objetividad* y con respecto a la *racionalidad*.

En lo que a la racionalidad se refiere, se produjo el curioso fenómeno de la novela policial científica, a partir de ese aficionado a las ciencias físico-matemáticas que era Edgar Poe, y cierto tipo de fantasía poética de carácter leibniziano en Borges.

En ambos casos se trata de una ficción genuina, que de una manera o de otra satisface necesidades del espíritu humano. Pero en los dos mediante el sacrificio de los valores «meramente» humanos: los personajes acaban siendo títeres simbólicos que para ejecutar una trama perfecta deben perder sus contradictorios e irracionales atributos humanos. De manera que no sólo la novela a secas no pudo admitir el influjo racionalista sino que se convirtió en el bastión del irracionalismo que es inevitable a la condición del hombre. En el apogeo del nuevo mito recomendaba Boileau:

*Aimez donc la Raison. Que toujours vos écrits
empruntent d'elle seule leur lustre et leur prix.*

Pero la creación literaria nunca obtuvo «d'elle seule» nada de profundo y valedero, pues no sólo la creación artística es siempre

mágica sino que el drama y la novela trata de seres que, aunque se pretenden racionales, casi invariablemente son movidos por las (irracionales) pasiones. Ciertamente es que el creador construye su obra con todas las potencias de su ser, su razón y sus ideas entre ellas. Pero imaginar que la razón es capaz de producir la materia artística es tan descabellado como suponer que los martillos y zarandas no se limitan a purificar el oro sino que también lo producen. Quizá, tal vez, la razón ayude: pero casi siempre su ayuda es peligrosa y falaz. Y en cada ocasión en que el novelista está en dudas, es más seguro que alcance sus objetivos oyendo la ambigua voz de su inspiración que la nítida e inequívoca voz de la razón.

EL PROTOTIPO DE LA LITERATURA CIENTÍFICA

Para R. Caillois, la novela policial evoluciona desde la aventura con persecuciones y golpes hasta el rompecabezas matemático; y una vez en ese estadio, por asfixia, nuevamente el género evoluciona hacia la simple aventura. De Vidocq y Sue saldrían las primeras novelas del género, todavía en plena confusión de disfraces, emboscadas, hematomas y persecuciones por los tejados. Conan Doyle introduciría el método deductivo y de ese modo la narración evoluciona hacia el universo matemático. Finalmente, cuando la atmósfera se rarifica en exceso, hay una vuelta a la aventura en ficciones como *El halcón mal téis*.

Esta tesis es brillante pero tiene un pequeño defecto: es falsa.

Basta pensar que Edgar Poe es contemporáneo de Sue y que de él surge el relato matemático en toda su perfección. Lo cierto es que no hay la evolución que pretende Caillois sino una simultaneidad dialéctica de las dos tendencias; tendencias que corresponden básicamente a dos temperamentos opuestos: el contemplativo y el activo.

No me voy a referir en este ensayo a la historia del género policial ni a esa presunta evolución que señala Caillois. Mi propósito aquí es examinar la forma racionalista del género policial y mostrarla como el modelo que el espíritu científico logró en la literatura, a consecuencia de la presión general que su prestigio ejercía sobre todos los ámbitos del espíritu. En la literatura se manifestó de dos maneras: una, con respecto a la *objetividad*, que examino en otra parte; la segunda, con respecto a la *racionalidad*, que quiero examinar ahora.

Para Leibniz no existen en el Universo hechos brutos ni casualidades: todo tiene su *raison d'être*, y si muchas veces no la advertimos es porque nos parecemos a Dios, pero no lo bastante. De todos modos, el ideal del conocimiento para este filósofo consiste en ir reduciendo la caótica masa de verdades de hecho al orden divino de las verdades de razón. Los físicos que encajan el tumultuoso movimiento de una catarata en una fórmula matemática realizan en la tierra ese ideal; y el día en que los hombres puedan calcular un crimen o deducir un odio, Leibniz por fin descansará tranquilo. Mientras tanto, algunos escritores policiales tratan de calmarlo.

Edgar Poe, aficionado a las ciencias físico-matemáticas, inventó de un solo golpe y en toda su perfección el género policial científico. Procede así: mediante una hipótesis trata de volver coherente un conjunto enigmático de *hechos*: un guante ensangrentado, un cadáver, una impresión digital, un cigarrillo a medio fumar, una sonrisa; esa hipótesis debe *explicar* el crimen mediante los hechos restantes, del mismo modo como un astrofísico explica el estallido de una estrella considerando las presiones, temperaturas y masas. Este ejercicio es estrictamente racional y aseado. Como corresponde a un temperamento platónico, el caballero Dupin no es propenso a andar por los tejados, ni a disfrazarse, ni a disparar el revólver: simplemente construye cadenas de silogismos. Su criminal podría –y en rigor debería– ser designado por un símbolo como 22 k-gamma.

En general, *nadie* toma este género en serio: ni el literato que lo fabrica (por algo suele usar seudónimo), ni el editor que lo industrializa, ni el lector que lo consume como quien come caramelos o se distrae jugando al golf.

En la novela corriente, el acento está colocado sobre la verdad, sobre el drama del hombre; en este tipo de narración está puesto sobre el *juego*, sobre el pasatiempo y el artificio. La investigación del enigma

no tiene ni más ni menos jerarquía que un problema de ajedrez o una ingeniosa charada. Por eso no hay en ella drama auténtico, aunque se edifica siempre sobre lo más dramático de la vida, que es la muerte. Los personajes parecen disfrazados o actores que, en cuanto terminen con la tarea del día, irán juntos – criminales y detectives – a tomar una copa en el bar más cercano.

Muchos cultores de esta narrativa se resisten, sin embargo, a admitir su jerarquía subalterna, y entonces nos señalan la riqueza psicológica de tal novela o la excelente descripción de paisajes en tal otra.

Pero ninguna de esas instituciones académicas que vigilan la pureza del género tolera la inclusión de un elemento que al final no tenga su exacta justificación en el rompecabezas: destinado a confundir al lector, sería condenado como un deshonesto recurso. De este modo, ningún autor honorable incluirá un guante ensangrentado que no tenga que ver con el enigma. Pero en ese caso ¿con qué derecho incluir un hermoso paisaje? Es cierto que el guante es más grosero y no tiene siquiera el justificativo estético del paisaje. Pero *lógicamente* ambos constituyen elementos ajenos, y en definitiva es tan repudiable un paisaje gratuito, aunque sea hermoso, como un guante superfluo. ¿Estamos tratando, acaso, de descubrir un crimen o de extasiarnos ante la belleza universal? A menos que ese poniente tenga su *raison d'être* en el crimen, no hay razón alguna que permita tolerar semejante contingencia, y mucho menos si la descripción es hermosa, porque en ese caso es mucho más despistadora. En una narración de este género, *todos y cada uno* de los elementos que aparecen deben tener una rigurosa y determinista relación con el crimen que se investiga: desde la forma de una carpeta hasta un magnífico poniente. Como este grandioso programa es utópico, sin embargo, toda novela policial resulta en definitiva imperfecta.

De acuerdo. Pero al menos que sus entusiastas no nos vengan a invocar sus imperfecciones como prueba de su jerarquía.

El género policial, desde sus orígenes, buscó la originalidad y la sorpresa. Y una de las paradojas que inauguró fue la de prescindir de la policía. Quiero decir: la de reemplazar un cuerpo profesional atacado de idiotez perenne por brillantes aficionados que descubren los enigmas más intrincados entre dos partidas de bridge o dos estudios de arte chino. Así comenzaron a desfilar *maîtres* retirados, como Hermes Theocopullos; rentistas melómanos y einstenianos, como Philo Vance; caballeros geniales, como Sherlock Holmes. Que yo sepa, la reducción al absurdo de esta raza fue obtenida por el equipo Borges-Bioy Casares al inventar a don Isidro Parodi, aficionado que resuelve las charadas policiales en su celda de la penitenciaría nacional. Parodi resulta así la réplica exacta del matemático Leverrier, que enclaustrado en su gabinete, *mediante razonamiento puro*, descubre un nuevo planeta.

La raíz de esta inclinación acaso haya que buscarla en la esencia leibniziana del género. Habría sido inverosímil encomendar los complicados procesos lógicos a un cuerpo como el cuerpo policial, que si bien ha producido excelentes boxeadores no ha dado jamás un filósofo de cierto renombre. Nada impide, en cambio, que esos sagaces detectives se encuentren entre rentistas refinados o profesores de ciencias. Estos aficionados deben estar dotados de una genial lucidez, apta para distinguir la trama racional debajo del confuso caos de la realidad, las *vérités de raison* debajo de las *vérités de fait*. De modo que hasta don Isidro Parodi, con su matecito azul y su cucheta reglamentaria, resulta un modesto simulacro del Dios leibniziano: encerrado entre las cuatro paredes de su celda, realiza una discreta y suburbana versión de la *characteristica universalis*.

Pero el género nació de la doble necesidad de racionalizar y asombrar, lo que lo impulsa a una constante renovación de recetas. Y

así como al comienzo el criminal era el individuo menos sospechoso y luego fue menester abandonar esta ingenua variante que no asombra más que una sola vez; del mismo modo terminó por inyectar una curiosa originalidad, haciendo que los crímenes los descubra la policía, como en el caso del comisario Maigret. Claro que ya no es el torpe funcionario de antes sino un policía que sólo es concebible después del género policial, después de este viaje de ida y vuelta por el reino de la logística.

Y aunque es probable que eso suceda porque la naturaleza imita al arte y porque también los policías leen novelas policiales y todos (criminales y detectives) terminan por comportarse como ordena la preceptiva; lo cierto es que al final de su excéntrico periplo la narración policial se acerca a la realidad, ya que al fin de cuentas nunca se ha visto que un verdadero crimen haya sido aclarado por un golfista o un crítico de arte: mal o bien —generalmente mal, generalmente no en forma racional como querría Poe, generalmente con una mezcla de razonamientos y tumefacciones que acercan más el género a la física que a la matemática pura, más a las ciencias reales que a las ciencias ideales— es siempre la policía la que descubre los crímenes.

No me parece mal que de vez en cuando también los narradores policiales reconozcan este moderado hecho.

DEL COSMOS AL HOMBRE

La preocupación del ser humano ha estado siempre sometida a un ritmo: del Universo al Yo, del Yo al Universo. Es curioso que siempre haya empezado por interrogar el vasto universo: mucho antes que Sócrates se preguntara sobre el bien y el mal, sobre el destino de nuestra vida y sobre la realidad de la muerte, los filósofos niños de Jonia habían buscado el secreto del Cosmos, la misión del agua y del fuego, el enigma de los astros.

Hoy, como cada vez que el ciclo platónico retorna al punto catastrófico, el hombre dirige su atención a su propio mundo interior. Y el gran tema de la literatura no es ya la aventura del hombre lanzado a la conquista del mundo externo sino la aventura del hombre que explora los abismos y cuevas de su propia alma. Tal como Rostenne afirma a propósito de Greene, «parece que el terrible privilegio del siglo XX –pero quizá también su redención– sea el de vivir en los tormentos del espíritu y la carne».

EL ESCRITOR, VOZ DE SU TIEMPO

«Il faut que les quatre cents législateurs dont jouit la France sachent que la littérature est au-dessus d'eux: que la Terreur, que Napoléon, que Louis XIV, que Tibère, que les pouvoirs les plus violents, comme les institutions les plus fortes, disparaissent devant l'écrivain qui se fait la voix de son siècle.» (Balzac)

Y también de Balzac: «Aujourd'hui, l'écrivain a remplacé le prêtre, il a revêtu la chlamyde des martyrs, il souffre mille maux, il prend la lumière sur l'autel et la répand au sein des peuples; il est prince, il est mendiant; il console, il maudit, il prie, il prophétise.»

LITERATOS Y ESCRITORES

«La profesión de escritor tiene un lado penoso, que consiste en que el trabajo lo obliga a uno a mezclarse con una serie de literatos. Para guardar las apariencias, una o dos veces por año, hay que concurrir a una reunión y pasar varias horas en compañía de críticos, autores radiales y gente que lee libros. Todos ellos hablan una jerga que sólo pueden entender los literatos. Únicamente después de proceder a una purificación de fondo puede uno recobrase y caminar con la cabeza en alto, como un ser humano.» (E. Caldwell)

MARX Y LA LITERATURA BURGUESA

Un conocido revolucionario del siglo XIX llamado Karl Marx, a quien nadie puede acusar de proclividad pequeño-burguesa, recitaba a Shakespeare de memoria, se extasiaba con Byron y Shelley, elogiaba a Heine y consideraba a ese reaccionario de Balzac como un admirable gigante. Y tanto él como F. Engels se lamentaban de que un genio como Goethe se rebajase al filisteísmo y a los honores de su pequeño ministeriazgo ducal. No ignoraban sus contradicciones humanas y filosóficas, sabían perfectamente hasta qué punto Goethe era un artista de las clases reaccionarias; pero no obstante lo amaban y admiraban, lo consideraban como una contribución definitiva a la cultura de la humanidad.

Hermosa lección para ciertos revolucionarios de bolsillo.

Pienso que el signo más sutil de que una sociedad está ya madura para una profunda transformación social es que sus revolucionarios se revelen capaces de comprender y recoger la herencia espiritual de la sociedad que termina. Si eso no sucede, la revolución no está madura.

LIMITACIÓN Y FUERZA DE LA LITERATURA

Bastan unas cuantas notas para que Debussy cree una atmósfera sutil e inefable que un escritor no podrá lograr jamás, cualquiera sea el número de páginas que escriba. Todo escritor conoce esa desazón, esa tristeza que lo invade cuando siente las limitaciones de su arte. Y quizá haya sido la causa por la que en épocas en que un determinado arte alcanza prestigio sumo los escritores hayan querido acercarse a la música o a la pintura; como ahora proliferan los que imitan al cine.

Estas tentativas serían grotescas si no fuesen mortales. Porque el intento de escribir una novela que se parezca al cine consiste en algo así como si un submarino, subyugado por el prestigio de la aviación, lograrse dar saltitos fuera del agua mediante la ayuda de una hélice y un par de alitas. Sus torpes hazañas nos harían sonreír con tierna ironía, considerando que ese submarino, en lugar de descender a las profundidades oceánicas, donde es rey y señor, intenta vanamente copiar a aparatos que se proponen otros fines, que tienen otras posibilidades, pero también otras limitaciones.

Cada arte tiene sus objetivos y sus límites. Y, cosa extraña, esas limitaciones no constituyen una debilidad sino una fuerza, del mismo modo que para empujar un mueble nos apoyamos en algo que resista. Esa radical limitación del teatro, que lo obliga a representar una ficción entre tres paredes, es también la causa de su intensidad. Y tan malo (y tan ingenuo) es que el teatro trate de imitar al cine, ahora que el cine es prestigioso, como fue para el cine imitar al teatro, cuando era un arte vergonzante y bisoño.

En estos últimos tiempos, escritores seducidos por la técnica cinematográfica, quieren trasladarla al libro. Algunos, porque al escribir ya están pensando en las ventajas (bastardas) de una filmación, en cuyo caso nada tienen que hacer en este pequeño análisis; pero otros, y esto sí que interesa aquí, porque suponen que el cine es el arte de nuestro tiempo y su técnica, por lo tanto, la técnica narrativa que de una manera o de otra debe prevalecer. Con este criterio singular, el hombre tendrá que resignarse a que no se produzcan obras como las de Proust, Virginia Woolf o Faulkner, todas *esencialmente literarias*, irreductibles a cualquier otro medio de expresión que no sea el novelístico, como lo prueban los siempre fallidos intentos de llevarlas al cine. Para no hablar del Ulises de Joyce.

EL ARTE Y LA CONTEMPLACIÓN MÍSTICA

«La creación artística se asemeja en ciertos aspectos a la contemplación mística, que puede ir también desde la oración confusa hasta las visiones precisas». (H. Delacroix)

EL EXTRAÑO CASO DE NATHALIE SARRAUTE

Acaso por los mismos motivos que los hijos suelen insultar a sus padres, Nathalie Sarraute lanza irónicos epigramas sobre los escritores que la engendraron. Así, esta notoria descendiente de Proust afirma que a pesar de sus esfuerzos para cortar un pelo en cuatro no logró lo que fácilmente obtuvo Hemingway; no estando lejos el día en que se visite su obra con un cicerone, como se visitan los monumentos históricos, entre grupos de escolares.

Y esta escritora, muchas de cuyas páginas parecen tomadas de Virginia Woolf, se ríe del «envidiable candor» con que después de la primera guerra sostenía el progreso de la novela del siglo XX, mediante la indagación de una materia más sutil, el interés por las zonas oscuras de la psicología y la aplicación de técnicas más delicadas. La verdad, comenta N. R., es que la palabra *psicología* es una de esas que ningún autor de hoy puede oír sobre su obra sin bajar los ojos y enrojecer. Y si un autor osara hablar a personas inteligentes de las «regiones oscuras de la psicología» (¿pero quién se atreve?), recibiría como respuesta:

– Ah ¿es que usted todavía cree en esas cosas?

Valdría la pena intentar el psicoanálisis de estos comentarios, de una narradora que no ha hecho otra cosa que encarnizados y minuciosos exámenes psicológicos, mediante la exasperación del método heredado de Proust y V. Woolf. Constituiría la materia de una atrayente novela, no de una novela escrita por Hemingway sino por alguien que más bien se pareciese a Nathalie Sarraute.

Pero todavía no es esto lo más asombroso. Lo más asombroso es que a lo largo de los cuatro ensayos que forman *L'ère du soupçon* ella misma se encarga de refutar sus afirmaciones, dejando así ridículamente desamparados a los epígonos y admiradores que las siguen repitiendo cuando ella misma las ha refutado.

Veamos un poco en detalle el desenvolvimiento de este singular proceso, porque al mismo tiempo nos servirá para echar un poco de luz sobre algunos aspectos de la novelística contemporánea.

En las primeras páginas del primer ensayo, N. S. nos dice que bajo el triple determinismo del hambre, el sexo y la clase, en ese hombre moderno aplastado por una civilización mecánica había hecho crisis «lo psicológico». Se había superado así el tiempo en que Proust imaginaba que se podía llegar al fondo de la verdad, pues todos sabíamos ahora que no había nada que pudiese calificarse de ese modo; y el psicoanálisis, atravesando de un salto varios de esos presuntos fondos, demostraba la ineficacia de la introspección clásica. Por otra parte, el *homo absurdus* era un mensajero de la liberación, pudiéndose abandonar con la conciencia bien tranquila las estériles tentativas tipo Proust: *lo psicológico no existía*. Qué alivio. Se podían ensayar nuevas formas, partir desde nuevas bases; el cine, arte nuevo y pleno de promesas, ofrecía técnicas vírgenes a esos novelistas repentinamente modestos; la sana simplicidad de la novela norteamericana ofrecía sangre joven a una literatura debilitada por el análisis y el bizantinismo; y el estilo, después de tanto retorcimiento psicológico, podía volver a una austera simplicidad clásica. Para mayor alegría, muy cerca de ellos, los escritores franceses, que experimentaban una especie de complejo de inferioridad, había surgido un hombre como Kafka, cuya pintura del absurdo se unía en forma tan feliz al de los novelistas norteamericanos, al mismo tiempo que mostraba regiones todavía inexploradas. Después de todo esto ¿puede haber todavía gentes que crean en aquella clase de mitos en

que creían los escritores como Proust y V. Woolf?

Adelantémonos a responder que, en efecto, todavía existe esa clase de gentes, empezando por la escritora Nathalie Sarraute. En la página 15 de su librito, apenas lanzados sus decretos, al hablar de Camus como uno de los abanderados de la nueva tendencia, ya se le escapa su secreta admiración por lo que públicamente ridiculiza. Porque si el héroe de *L'Etranger* colmaba la ansiedad que al parecer tenía la generación de N. S. por el héroe absurdo propio («Nous n'avions désormais plus rien à envier à personne. Nous avons, nous aussi, notre homo absurdus»), este héroe tenía sobre los protagonistas norteamericanos la «incontestable ventaja» de estar descrito no desde fuera sino dentro, por «el procedimiento clásico de la introspección». Pero aún «hay algo más turbador», y es que Camus «no detesta, aunque con prudencia, es cierto, costear también los abismos» (¿cuáles, podemos preguntarle a esta negadora de los famosos abismos?). Agregando por fin la escritora que se reía del candor de su progenitora: «Así, en virtud del análisis, de esas explicaciones psicológicas que Albert Camus se había tomado tanto cuidado de evitar casi hasta el final, las contradicciones y las inverosimilitudes de su obra se explican y la emoción a la que por fin nos abandonamos sin reserva se encuentra justificada».

La picara cartesiana ¿eh?

En cuanto a Kafka (pág. 43), no vaya a creerse que sus héroes tengan algo que ver con los de esos novelistas norteamericanos que «por necesidad de simplificación, por *parti pris* o por preocupación didáctica, han vaciado de todo pensamiento y de toda vida subjetiva lo que nos presentan como la imagen misma de la realidad, al despojarla de todas las convenciones psicológicas».

Por el contrario, basta leer, afirma, los «minuciosos y sutiles

análisis a que se libran esos personajes, apenas se establece entre ellos el más ligero contacto, con una apasionada lucidez».

Parece innecesario prolongar el examen. Pero creo todavía conveniente resumir lo que afirma de los famosos conductistas de la América del Norte y de sus seguidores europeos:

El más ínfimo de los movimientos externos de un personaje es grosero y violento al lado de esos minúsculos, sutiles, fugaces y equívocos movimientos interiores. Los conductistas no ven ni describen sino aquellos, esos vastos y muy aparentes movimientos, y únicamente éstos, siendo los lectores arrastrados por la acción y por la intriga. No tienen el tiempo ni los medios bastante delicados para captar y describir aquellos otros movimientos sutiles.

Y en tales condiciones es comprensible la repugnancia que esa clase de narradores tiene por el análisis, ya que para ellos consistiría en desmontar y machacar el mecanismo de esas groseras motivaciones, ya bastante visibles para que sea menester exhibirlos todavía en detalle. En cuanto al diálogo, debería traslucir de algún modo aquellos actos sutiles y fugaces del interior, las formas tradicionales son demasiado duras y los conductistas tampoco están en condiciones de lograrlo, y nada más tramposo en definitiva que esa impresión de verdad y de vida que pretenden dar. Es falso comparar la situación con la del teatro, pues allí los actores reemplazan con sus propios y expresivos rostros la expresión de aquellas sutilezas interiores, que en las novelas conductistas quedan abandonadas a las solas palabras de un diálogo escueto. Sería instructivo preguntarle al lector, al más sensible y despierto de los lectores, lo que, abandonado a sí mismo, es capaz de percibir debajo de los diálogos de esas novelas; qué es capaz de intuir de aquellas minúsculas acciones que subtienden y empujan el diálogo y le dan así su verdadera significación: nos sorprenderíamos de la bastedad de esas adivinaciones. En el teatro, en cambio, los actores

llegan a reproducir esos impulsos interiores, disponiendo para eso de los gestos, las entonaciones y los silencios. Los conductistas empujan peligrosamente la novela hacia el teatro, dominio en el que tiene que hallarse en inferioridad, al renunciar a los recursos propios de la novela; y al hacerlo, renuncian a lo que hace de ella un arte aparte, para no decir simplemente arte.

Podría haber agregado todavía, Nathalie Sarraute, algunas consideraciones sobre la relación entre el cine y la novela «objetivista», que demostrarían fácilmente por qué esos narradores alcanzan sus mejores logros en el cine, que es como si las mejores hazañas de un espeleólogo se llevaran a cabo como navegantes. Dejemos ese tema para otro lugar y ahora veamos cómo N. S. reivindica inteligentemente las virtudes de ese análisis psicológico que en páginas del mismo libro satiriza.

Queda entonces –nos comunica– el proceso inverso, el de Proust, el recurso del análisis. Tiene la ventaja, en todo caso, de permanecer en el terreno que es propio de la novela y de servirse de los instrumentos que sólo la novela puede disponer. Además, tiende a dar al lector lo que éste tiene derecho a esperar del novelista: un incremento de su experiencia en profundidad, no en extensión, como en cambio hacen el reportaje y el documento. Y, en fin, es un método que nos lleva al porvenir y no al pasado, como en esos otros que proceden en nombre de la renovación. Proust no deja nunca solo al lector, y efectúa con el diálogo lo que un buen actor en la escena: lo acompaña de minuciosas descripciones, descripciones sutiles y precisas, evocadoras en el más alto grado; lo subraya con juegos de fisonomías, con miradas e inflexiones de voz, informando constantemente al lector sobre el secreto significado de cada vocablo. Jamás abandona el diálogo a la libre interpretación, excepto cuando las palabras son inequívocas; pero apenas se produce el menor desajuste entre la conversación y la subconversación, interviene.

¿Cómo no compartir tan juiciosas consideraciones? Ya sabemos que en general las palabras son mentirosas o por lo menos ambiguas, ya sabemos que no bastan los actos externos para saber la verdad puesto que a menudo son tramposos (como en los jugadores de poker). Y que si muchas veces basta la mera descripción de los actos externos, sobre todo cuando se trata de romper dientes a puñetazos o de emitir los precarios ruidos bucales que suelen acompañar la marcha de una novela de Mike Spillane, ni siquiera resultan suficientes en las narraciones policiales de Hammet, donde resulta ambiguo, ambigüedad que el astuto escritor aprovecha para sus específicos fines de suspenso e intriga.

Admirable narradora de las sutilezas de almas complicadas, N. S., heredera de Proust y de V, Woolf, termina, pues, por recomendar lo que curiosa pero imposiblemente negaba. Y aunque no elogia de modo explícito a aquella genial novelista inglesa, por lo menos concluye por hacer justicia a Proust. En cuanto a las reservas que formula, son compartibles: al hacer un constante llamado a la atención del lector y a su memoria, al apelar incesantemente a sus facultades de comprensión y de razonamiento, este método renuncia a eso que los conductistas (aunque con exagerado optimismo) consideran con todas sus esperanzas: la libertad, el misterio, lo inexpresable; renuncia a ese contacto directo y puramente sensible con las cosas que obliga al lector a desplegar sus fuerzas instintivas, los recursos de su inconsciente, sus poderes de adivinación. Si es cierto que los resultados de los conductistas son infinitamente más pobres de lo que ellos creen, no es menos cierto que esas fuerzas ciegas existen y que la obra de ficción debería obligar a desplegarlas. Para ello no es posible abandonar el análisis (lo que sería dar la espalda a todo progreso, dice) sino adaptarlo a las nuevas búsquedas, convirtiéndolo en un método que dé al lector la ilusión de rehacer él mismo la compleja y sutil trama interior, con una conciencia más lúcida, con más orden y nitidez que en

la vida, con mayor fuerza, sin que pierdan esa indeterminación, esa opacidad, ese misterio que invariablemente tienen los actos del ser viviente.

Dice Nathalie Sarraute. Y es aproximadamente lo que han tratado de hacer y a menudo han logrado los grandes escritores desde los rusos hasta nuestros contemporáneos, sí no me equivoco.

PERO ¿ES QUE HAY NOVELAS QUE NO SEAN PSICOLÓGICAS?

No hay novelas de mesas, eucaliptos o caballos; porque hasta cuando parecen ocuparse de un animal (Jack London), es una manera de hablar del hombre. Y como todo hombre no puede no ser psíquico, la novela no puede no ser psicológica. Es indiferente que el acento esté colocado en lo social, en el paisaje, en las costumbres o en lo metafísico: en ningún caso pueden dejar de ocuparse, de una manera o de otra, de la psiquis. So pena de dejar de ser humanas.

LAS PRETENSIONES DE ROBBE-GRILLET

Si Robbe-Grillet se limitara a escribir sus relatos, algunos de los cuales alcanzan momentos fascinantes, nada tendríamos que objetar, y señalaríamos su presencia como una de las más curiosas dentro de la compleja variedad de la novela contemporánea.

Pero no es así: este escritor sostiene, nada menos, que su literatura es *la* literatura de hoy y sobre todo la del futuro, siendo todo lo demás una suerte de aberración. Entonces tenemos el derecho a examinar sus realizaciones y sus teorías.

El principio fundamental de que parte este narrador es que existen dos maneras de escribir una novela: En la de antes (cuando él dice «antes» quiere decir, modestamente, antes de RG) el autor desciende o pretende descender al alma de sus personajes mediante el tradicional método del análisis psicológico, analizando la conciencia como un químico hace con una materia cualquiera; ésta es la que podríamos denominar una «literatura psicologista y pretendidamente profunda».

La otra, la novedosa, consciente de que esa pretensión es falsa, que es imposible descender al alma de los personajes mediante el análisis, que es ridículo hablar de una conciencia que nadie ha visto ni verificado, procede exactamente al revés, limitándose a dar una visión externa de los personajes, como pudiera hacerlo una cámara cinematográfica, registrando la superficie de los rostros y seres que nos rodean, describiendo sus gestos, sus voces, sus silencios, sus distancias. Aquí, el escritor, como un espectador más, no abre juicio sobre lo que

pueda pasar en el interior de esos personajes, no averigua ni intenta averiguar nada más allá de esa descripción de la conducta.

Veamos ahora los sofismas y arrogancias que se hallan en la posición de RG.

En primer término, el objetivismo es una vieja tendencia que se encuentra en la literatura por lo menos desde Maupassant y Flaubert, hasta el punto que cuando después de la primera guerra mundial aparece una escuela más radical en Alemania hubo que llamarlo, modestamente, «nuevo objetivismo». Parcial o inteligentemente (pues se lo usaba cuando era menester y no con manía totalitaria) podemos encontrarlo en Joyce, en Hemingway, en Kafka, en Camus y en cantidad de otros escritores. Todo gran novelista de nuestro pasado inmediato, al lado del clásico descenso al interior de sus personajes (luego veremos la legitimidad de este procedimiento), practicó cada vez que lo consideró conveniente o eficaz el método conductista, o sea la descripción del comportamiento del personaje sin agregar nada sobre los impulsos anímicos que pudiera haber detrás. Y particularmente Hemingway.

En segundo término, no es cierto que haya que optar entre una psicología analítica o una psicología conductista. El análisis psicológico es la última consecuencia de una concepción atomista del mundo, que la mentalidad científica vino imponiendo sobre todas las disciplinas desde el Renacimiento. Esa mentalidad abstracta derivada de las ciencias físicas, cometió en lo que al hombre se refiere un error tras otro: el hombre era el átomo de la sociedad («individuo» significa átomo), lo que es una primera equivocación, ya que el hombre no existe sino en relación, en comercio perpetuo con sus semejantes; y la conciencia del hombre era un compuesto que podía ser analizado en sus componentes indivisibles, del mismo modo que una sustancia compleja es reducida por el químico a moléculas y éstas finalmente a

átomos. Frente a esta concepción atomista del mundo se empezó ya a reaccionar en el Romanticismo con la concepción organicista, y tanto las comunidades humanas, como los complejos psíquicos fueron vistos como una totalidad indivisible, que debían ser aprehendidos y juzgados como una estructura. El ejemplo más sencillo es el de la melodía, que está compuesta por notas sueltas y que sin embargo no puede ser reducida a ellas, como se lo prueba cuando la melodía es trasladada a un tono más alto: sigue siendo la misma melodía y sin embargo sus elementos constitutivos no son los mismos. En la estructura, la totalidad es previa a las partes, a la inversa de lo que pasa con la concepción atomista.

Ahora bien: el conductismo, desde este punto de vista, supone una concepción más ajustada a la realidad que el análisis psicológico, pues al tomar al hombre en su conducta total, en sus manifestaciones globales, participa de esta posición totalizadora que es propia del estructuralismo. Pero comete una nueva equivocación, a su vez, pues no sólo es legítimo hablar de movimientos externos sino que también existen estructuras internas en la conciencia, como es el caso de un complejo y, en general, de una vivencia cualquiera. La precariedad de la concepción conductista la podemos valorar con un solo ejemplo: observando los movimientos y la conducta externa de un escritor que escribe sobre una página no podremos jamás conocer sus sentimientos, sus ideas, su manera de sentir y describir el mundo. De modo que si no completamos la tarea con un examen de su interior no pasaremos jamás a una auténtica ciencia psicológica.

¿Por qué habremos de renunciar a esa internación en el alma del personaje? Sí yo soy un hombre de ciencia y quiero estudiar a los monos, es natural que deba hacerlo sobre la única fuente de información de que dispongo, que son los movimientos que el animal hace al buscar una banana, al pelarla, al comerla, al disputarla con otros animales de su cercanía, etc. Si soy un psicólogo que quiere

estudiar el alma de un hombre, sería bastante tonto al ceñirme a esa metodología óptima para monos o ratones, ya que dispongo de otras inapreciables ventajas: preguntarle a mi hombre sobre lo que siente y piensa, oír sus sueños, hipnotizarlo y escuchar sus frases, etc. Pero si soy novelista, entonces ya el famoso conductismo es ya no sólo una equivocación sino una falacia, pues es harto sabido que los personajes fundamentales de una novela salen del corazón del propio autor, y es muy tonto o muy mal escritor o muy candoroso si hace la comedia de la prescindencia o la objetividad. Pero a esto me referiré en otra parte.

Resumiendo, pues, no tenemos por qué pasar de los átomos a los monos. El hombre no es un átomo, pero tampoco es un mono.

Y no veo la ventaja de escribir novelas como si lo fueran.

El auténtico dilema no es ése. El auténtico dilema es el de la vieja concepción mecanicista y abstracta del atomismo con la nueva concepción fenomenológica de la existencia. Desde Husserl sabemos que es apócrifa y abstracta la separación entre el sujeto y el objeto, y que ni el yo existe sin el mundo que lo rodea ni el mundo sin el yo. Y el novelista de hoy debe dar la descripción *total* de esa interacción y debe mostrar la sutil trama que vincula lo más profundo de la subjetividad de un ser humano con lo más externo de la objetividad: en el árbol que pinta Van Gogh está su autobiografía, pero el escritor va más allá pues puede valerse de instrumentales que desdichadamente no tiene el pintor a su alcance para describir los abismos de su conciencia y el mundo de sus sueños: riqueza portentosa que el llamado objetivismo extremo tiene fatalmente que perder.

Este predicador del rigor que es RG, en cambio, reaccionando contra el mero análisis psicológico nos propone otras precariedades. El protagonista de *La jalousie*, por ejemplo, podría describir la realidad con el uso de sus cinco sentidos y además con su inteligencia, con sus

ideas, con sus manías y preconceptos, tal como hace un auténtico ser humano, no como una célula fotoeléctrica o una cámara cinematográfica. ¿Quién se lo impide? ¿Qué desea RG, lograr un efecto fantasmagórico semejante al que se logra en ciertas pinturas de Chirico y de los cubistas, o un método riguroso de descripción del mundo? Si fuera lo primero, nada tendríamos que decir, como nada decimos ante el admirable Kafka; pero sus teorías pretenden más bien que él escribe así porque es lo «único» que un novelista puede y debe hacer, porque lo demás es apócrifo, porque el análisis psicológico es una falacia, etc. Pero ¿quién le pide que haga análisis psicológico? ¿Y quién le prohíbe usar además de la vista y el oído su inteligencia, su intuición y sus ideas al narrador de *La jalousie*? ¿Qué, es idiota? ¿Es un mono o un cobayo? ¿Cuándo se ha visto que un individuo, celoso o no, y sobre todo celoso, no tenga ideas, no razone, no cavile, no saque conclusiones, no tenga hipótesis y teorías? ¿En nombre de qué objetividad escamotea todo esto? Supongamos que el narrador no quiera o no pueda inferir las ideas de su mujer, sus propósitos, y mucho menos la del presunto amante ¿pero qué clase de psicología le impide escribir sobre sus propias presunciones e hipótesis? Me temo que aquí lo que sucede es, simplemente, que se trata de un truco más para aumentar la ambigüedad del relato y para agregar un interés ilegítimo. Porque las ambigüedades y el misterio que existe en Faulkner o Dostoievsky o Kafka no se debe, obviamente, a recursos de iluminación o a escamoteos, sino al profundo y último misterio de la existencia del hombre.

Pero no paran aquí las inconsecuencias de este predicador de la verdad y de los hechos.

Una rigurosa descripción de la realidad externa debería hacerse con todos los sentidos. Pero, cosa singular, en RG predomina en forma abrumadora la descripción visual, el más intelectual y abstracto de los sentidos; a veces se oyen voces y algún ruido; casi nunca, que yo

recuerde, hay sensaciones táctiles u olfativas. Si tenemos presente que el viejo método del análisis es un resultado de la mentalidad científica, resulta significativo que este escritor elija precisamente el más intelectual de los sentidos, ese sentido que por algo figura en toda la historia de la filosofía con palabras como «especulación», «idea» e «intuición»; y también conviene recordar que Locke distinguía las cualidades primarias de las secundarias, que las primarias eran las de forma, distancia y dimensión que son las típicas que toma en cuenta la ciencia fisicomatemática y el escritor RG; mientras que las secundarias son las de esos sentidos inferiores que precisamente están ausentes o casi ausentes en sus novelas. Lo que significaría que este enemigo aparente de la ciencia clásica entra por la ventana a su sagrado recinto después de haber salido ostentosamente por la puerta. Que los escritores «bárbaros» norteamericanos, narradores en muchos sentidos primitivos en el buen sentido de la palabra, hombres de hechos más que de introspecciones, de puñetazos más que de análisis psicológicos, escribieran novelas donde casi priva la pura narración «eterna y conductista, es natural y fue en muchos sentidos expresión de autenticidad, así como fuente de vitalización por una novelística que en Europa estaba esterilizada por el bizantinismo. Pero que un francés cartesiano, que para colmo es ingeniero, presuma de rebelión contra la abstracción científica empleando otro método abstracto y empleando el más abstracto de los sentidos, eso es un singular fenómeno psicoanalítico que sólo podía darse en París.

Pero sigamos con sus inconsecuencias filosóficas y metodológicas.

De acuerdo con la doctrina de la total prescindencia del autor, no se comprende por qué escribir precisamente *La jalousie*. Una novela en que el autor no interviniese tendría que ser una vasta, qué digo, una *total* descripción del universo entero; y para limitamos a la tesis conductista, de todo lo visible, audible, palpable, gustable y olible.

Cualquier selección de un tema sobre otro, de un objeto sobre otro, de un ser humano sobre el vecino, sería una intolerable intervención del autor (mucho menos tolerable que las pequeñísimas intervenciones que RG abomina en los escritores que no practican su doctrina). En tales condiciones, el señor RG no debería escribir más que una sola novela, más bien una suerte de infinito mazacote que debería incluir todos los caballos, árboles, escarabajos, verjas, aleros, tranvías, televisores y uñas. Pero no así como así: tendría que describir equitativa, impasible y pacientemente cómo son las ramas de esos árboles, qué color tienen esas orejas y esos televisores, qué formas geométricas (sí sinusoides o garabateadas, si secciones cónicas o más bien parecidas a un rinoceronte, si alabeadas o planas), qué olor (nauseabundo o interesante, poderoso o más bien imperceptible, asqueroso o delicado, perfumado o tendiente a lo pantanescos) tienen esos dedos, esos tranvías, esos gasómetros, aquel señor que, qué casualidad, aparece en lontananza al lado del chef de cocina que, qué desdicha, se le ha ocurrido aparecer en ese momento. Pero no bastaría. Tendría que describirnos, de acuerdo con los cánones sagrados de la conducta externa, sí ese chef, ese señor, aquella normalista, mueven los brazos (cuántos grados, en qué dirección, con qué azimut), con qué rapidez (cuántos centímetros por segundo) el antebrazo izquierdo, mientras el derecho se mantiene a 50 grados de inclinación respecto a la vertical del gasómetro que se ve a la mano derecha del tubo dentífrico (no olvidar, por favor, la marca del dentífrico, el perfume que exhala, si está abierto o cerrado, qué clase y qué formas de abolladura muestra, la cantidad de milímetros que muestra de dentífrico fuera del tubo, etc.). No deberá ahorrarnos los movimientos de ese brazo mientras describe sucesiva o simultáneamente (maldita necesidad del discurso sucesivo) los movimientos de los otros brazos y piernas, de los tranvías y diferentes vehículos que acierten a pasar, así como el desplazamiento de caballos, muías, acémilas, perros, gatos, cebras (si estamos en el zoológico, y tarde o temprano tendremos que

estar, dada la condición infinita del producto), nenes de corta edad, nodrizas que los acompañan, conscriptos que acompañan a las nodrizas, moscas y mosquitos, cucarachas y grillos. Mediante reglas milimetradas y compases, tener sumo cuidado en ofrecernos un cuadro completo de sus respectivas distancias mutuas y dimensiones. Y eso, claro, a cada segundo. ¿Y por qué a cada segundo? ¿Qué clase de privilegio está queriendo revelar a esa especie de división del tiempo? ¿Qué odiosa intervención de los prejuicios del autor se está manifestando? No señor: cada décimo de segundo, cada centésimo, cada diezmillonésimo de segundo. Atareado con un gasómetro o una estación de servicio (realidad riquísima a simple vista, que no creo pueda ni deba despacharse en menos de cien mil páginas en cuerpo ocho) no le perdonaremos que olvide o pase por alto los apasionantes hechos que mientras tanto tienen lugar allí o en otras partes del mundo. Porque ¿en virtud, de qué derecho nos ofrecerá este rincón del universo y no, por ejemplo, el atractivo paisaje de Villa María, los igualmente legítimos y acaso apasionantes suburbios y quintas de algún pueblecito de Massachusetts? ¿Por qué este crimen y no aquel amor? ¿Por qué este cornudo y no aquel adolescente?

Ustedes me dirán que esto es una caricatura y una exageración. Pero yo no tengo la culpa si RG me ofrece una teoría que, de ser llevada rigurosamente hasta sus últimas instancias, es por sí misma una caricatura.

Naturalmente, a pesar de lo que diga en sus manifiestos, en la práctica tiene que sosegarse, y aprovechando la enorme capacidad que los hombres tienen para absorber sofismas y para tragar falacias, RG no lleva a cabo su grandioso programa panóptico y se limita a darnos un drama en un lugar determinado. ¡Abominable intervención del autor! ¡Enorme crimen de lesa objetividad!

Estamos, pues, en un pueblecito del África y tenemos ante

nosotros un buen par de amantes. Hemos prescindido sensatamente, como cualquier autor del bien tiempo viejo, de las cebras, escarabajos y gasómetros que mencionamos más arriba. Qué se le va a hacer. La obra de arte es el intento de dar, en dimensiones finitas, una realidad que es esencialmente infinita. Esto lo sabíamos. Lo que no sabíamos es que RG participara de esta anomalía.

Estamos, pues, frente al par de amantes o de presuntos amantes, observándolos desde la amarga posición geométrica del cornudo. ¿Qué hacemos ahora? Es hartos sabido que un individuo carcomido por los celos no es el ser más apto para guardar una ecuánime actitud descriptiva del universo. Es sumamente dudoso que observe y describa con la misma minuciosa ansiedad la distancia que existe en un momento dado entre las manos de los dos presuntos amantes, en la semioscuridad, que, digamos, la distancia que hay en el retículo de una plantación de tomates en los alrededores. Por curioso que parezca, sin embargo, RG le concede a su protagonista esta especie de tranquilo cinemascopio, lo que es, naturalmente, una radical falsificación de la realidad. Lo que pasa es que, con la conciencia culpable de haber intervenido para elegir un pueblo, un drama, un personaje y un momento, necesita probar de alguna manera que mantiene su doctrina de la descripción impasible y total, dándonos con la misma exactitud datos sobre la posición del cuerpo de su Mujer con relación al del señor sospechoso y datos sobre el desarrollo de la agricultura en el África Central. Todos comprendemos que un drama terrible podría ganar en patetismo mediante la descripción tranquila y externa de hechos y cosas que forman su estructura: por ejemplo, las manos de los amantes, por ejemplo la posición de sus cuerpos en el momento en que se despiden allá abajo, en el auto. Grandes maestros de la novela contemporánea, desde Hemingway hasta Kafka, han mostrado cómo esa pseudo objetividad produce un terrible y devastador efecto sobre el lector; pero evidentemente no es éste el caso de RG, que sólo en

contadas ocasiones alcanza esa fascinante y poética atmósfera de los objetos indiferentes que rodean o están en medio de un drama. Por lo general, nos aburre con sus reiteradas e inútiles descripciones matemáticas.

Hay, todavía, otra inconsecuencia de índole más profunda y filosófica. Un empirismo consecuente, que es lo que en filosofía correspondería a su descripción sensorial, no se compagina con el uso de universales como «árbol» o «caballo». No puede sino manejarse con un lenguaje que contiene universales, que son o ideas platónicas o, según el punto de vista aristotélico, abstracciones obtenidas a partir de infinitos caballos e infinitos árboles. En cualquiera de los dos casos, esto demuestra la imposibilidad de escribir nada con pretensión de usar únicamente lo perceptible. Con una actitud meramente perceptiva no ya es imposible escribir una novela sino, lisa y llanamente, vivir como ser humano. Ya que lo que caracteriza a un ser humano no es la simple actitud de mirar sino la de ver, poner atención y voluntad, tener propósitos y prejuicios, mal o bien moverse con una concepción de la realidad; no sólo moverse, como lo haría un animal, con la sola ayuda de los sentidos y de algunos instintos y reflejos condicionados sino también con la inteligencia, con su facultad coordinadora, con sus intuiciones emocionales (sin las cuales no tendría conocimiento de la belleza ni de la justicia), con sus intuiciones metafísicas (sin las cuales no tendría sentido de su soledad y de su comunidad, de su finitud y de su muerte, de la ausencia o presencia de Dios). Sería un simple ser zoológico, sin ese mínimo siquiera de concepción del mundo que ya tiene un niño.

Ahora, por qué un protagonista que al menos en su rigurosa reducción filosófica sería un subhombre pueda ser considerado no sólo como la única clase de personaje humano que puede aparecer en una novela sino como portavoz de la gran literatura actual es para mí un fenómeno que sólo puede ser explicado en nuestro país por el

snobismo hacia todo lo que proviene de París, y allá por el snobismo *tout court*.

Quedaría todavía por examinar la furia antimetafórica de RG, pues para él todo lo que no sea un lenguaje literal y sustantivo es repudiable, pues tiene que ver con ese mundo de la psicología profunda que considera apócrifo y escarnece. Esto me llevaría ahora muy lejos, pues tendría que probar que, desde Vico, todos saben que la metáfora no es un adorno ni una hinchazón del lenguaje, sino la única manera que tiene el hombre de expresar sus verdades emocionales más profundas. Pero eso lo dejaremos para otro lugar.

Digamos, en resumen, que a las inconsecuencias filosóficas y a la vasta pretensión estética se une en el caso de RG su mala fe. Pues él sabe, como todos, que el autor no puede estar sino presente: elige un tema y no otro, elige este personaje y no aquél. Elige esos dos personajes que deben estar en una plantación lejos del poblado para que pueda suceder el equívoco viaje de los presuntos amantes. Elige no sólo sus personajes, sino su carácter, las palabras que pronuncian o susurran. Incluso las elige con suma astucia. Incluso se presta al efecto sobre el lector, en el caso de los celos, esa omisión de lo que la inteligencia analítica del protagonista podría agregar. No, no lo dice: conviene que el lector sea trabajado por la ambigüedad. Ni más ni menos que lo que hace el maestro del género conductista, el autor de *El halcón maltes*, Pero él tiene derecho, pues únicamente pretende escribir una novela de intriga, una narración policial donde los trucos no sólo están permitidos sino que son la esencia misma del género. Pero ¿es con trucos de esa clase como puede pretenderse hacer la gran literatura de nuestro tiempo? Ya me lo veo a este violento profeta de la mirada bruta, a este enemigo de la lucidez y del análisis, estudiando el juego de su novela con la astucia y la lucidez y el cálculo con que se construyen charadas, novelas policiales o narraciones fantásticas.

Repito, en fin, que no niego la fascinación que por momentos alcanza. Una fascinación que tampoco es original, porque es la de ciertos cubistas, así como la de algunos metafísicos de Chirico.

Es la belleza de ciertos films de Antonioni. Pero eso lo logra no porque sea consecuente con su pretenciosa doctrina sino porque en definitiva se deja conducir por su sensibilidad y por su intuición, no por su manía métrica. Y si por momentos alcanza así una suerte de fantasmagórica belleza, es a pesar de su filosofía, no por ella.

CONCIENCIA NATURAL Y CONCIENCIA TRASCENDENTAL

El sujeto no sólo ve y siente (como en los personajes de RG) sino que además tiene voluntades, organiza y abstrae sus experiencias sensoriales, se eleva siempre hacia el mundo de las ideas. No es de ninguna manera una pasiva cámara cinematográfica o, en el mejor de los casos, un aparato registrador de todas las sensaciones; sino que sin cesar va organizando esos datos, mediante la reflexión o los reflejos condicionados, organiza ese caos en estructuras. Cuando uno de esos novelistas que pretende prescindir de todo lo que sea mera sensación dice la simple frase «vio un gato», olvida que ya el sustantivo «gato» es un universal, producto de la abstracción y de la inteligencia; pues para ser consecuente con su empirismo total debería prescindir de ese sustantivo y reemplazarlo por una serie (infinita) de imágenes «gatosas». Más aún: debería prescindir de esa clase de frases, que están organizadas de acuerdo a una sintaxis, propia de la persona humana y ajena a la simple conciencia natural de su condición zoológica.

Inútil recalcar que en tales condiciones la literatura se hace imposible. Además de falsa. Pues un hombre no es un sujeto meramente psíquico, sino que, en virtud de sus facultades superiores de abstracción, salta permanentemente del flujo impresionista de sus sensaciones y percepciones al mundo de los objetos ideales. Ese mundo que en su aspecto más modesto está integrado por objetos como «gato», pero que en sus instancias más complejas está integrado por principios, ideas, valores. Así el hombre, mediante sus intuiciones sensibles, aprehende las cosas (habría más bien que decir: costados de las cosas), pero mediante su intuición volitiva le da existencia objetiva,

y mediante su intuición ideal le confiere existencia ideal. De modo que cuando ve el lado de una pirámide de piedra, no sólo llega a la conclusión de que esa pirámide existe allí delante de él sino que en un salto eidético que le es típico vincula esa percepción con el concepto de «tres».

Del mero sensacionismo pasamos así a una actitud fenomenológica, que verdadera e integralmente es característica del ser humano.

Lo grave, pues, no es que esa actitud literaria sea pretenciosa e insostenible: lo grave es que falsea la realidad del hombre.

Y una literatura que falsea la realidad del hombre no puede ser importante ni perdurable.

PERSONAJES DESDE FUERA Y PERSONAJES DESDE DENTRO

Pero el más grande sofisma de Robbe-Grillet es el siguiente: pretender que el autor no puede entrar en el alma de sus personajes, debiéndole describir desde fuera, tal como lo vemos y oímos en la vida diaria. Cuando es hartado sabido que los personajes más importantes de la literatura de ficción son emanaciones del propio autor.

Y aunque no los «conozca» del todo (del mismo modo que nadie se conoce totalmente a sí mismo), los vive desde dentro; y aunque se le escapen a su voluntad, como los sueños, le pertenecen tanto como los sueños.

Ese empeño en eliminar de la novelística la vida interior de los personajes puede ser consecuencia de tres factores:

1. Influencia del cine.
2. Deseo de lograr, astutamente, una mayor ambigüedad.
3. Estupidez.

Los tres factores, separadamente o a la vez, no pueden ser considerados en serio como una condición de la literatura del futuro. Ni del pasado.

LA MALDITA INTERVENCIÓN DEL AUTOR

Consideremos un árbol. Primero lo pinta Millet y luego lo pinta Van Gogh. Resultan dos árboles distintos, en virtud de esa «maldita intervención del autor». Pero es precisamente esa (inevitable) irrupción del artista en el objeto lo que hace superior el árbol de Van Gogh al árbol de Millet y al de cualquier fotógrafo.

Más, todavía: ese árbol es el retrato del alma de Van Gogh.

UNIVERSALIDAD CIENTÍFICA E INDIVIDUALIDAD ARTÍSTICA

Dijo Poincaré con gran elegancia: la matemática es el arte de razonar correctamente sobre figuras incorrectas. Ya que nadie pretende (ni es necesario) que el triángulo rectángulo dibujado en el pizarrón sea el auténtico triángulo platónico para el que rige el teorema: es apenas una burda alusión, un grosero mapa para guiar el razonamiento.

Totalmente inversa es la situación del arte, en que precisamente lo que importa es ese diagrama personal y único, esa concreta expresión de lo individual. Y si alcanza la universalidad es esa universalidad concreta que se logra no rehuyendo lo individual sino exasperándolo. ¿Qué más exasperadamente personal que un cuadro de Van Gogh?

Si la ciencia puede y debe prescindir del yo, el arte no puede hacerlo; y es inútil que se lo proponga como un deber. Palabras más o menos, decía Fichte: En el arte los objetos son creaciones del espíritu, el yo es el sujeto y al mismo tiempo el objeto.

Y Baudelaire, en el *Art Romantique*, afirma que el arte puro es crear una sugestiva magia que involucra al artista y al mundo que lo rodea. Agregando: «Prestamos al árbol nuestras pasiones, nuestros deseos o nuestra melancolía; sus gemidos y sus cabeceos son los nuestros y bien pronto somos el árbol. Asimismo, el pájaro que planea en el cielo representa de inmediato nuestro inmortal anhelo de planear por encima de las cosas humanas; ya somos el mismo pájaro,»

También lo decía Byron:

*Are not mountains, waves and skies a part
of me and my soul, as I of them?*

Esas misteriosas grutas que suelen verse detrás de las figuras de Leonardo, esas azulinas y enigmáticas dolomitas detrás de sus ambiguos rostros ¿qué son sino la expresión indirecta del espíritu del propio Leonardo? Como los movimientos y gestos de un actor ajeno a la vida de Shakespeare sin embargo se convierte en Hamlet y por lo tanto en Shakespeare cuando lo animan las ficciones del príncipe de Dinamarca. Y es en este sentido que debe interpretarse el notorio aforismo de Leonardo, cuando dice que la pintura es cosa mental, pues para él mental quería decir no algo meramente intelectual sino algo subjetivo, algo propio del artista y no del paisaje que pinta; el arte era para él «un idealismo de la materia». ¿Cómo pedirle así objetividad al arte?

Sería como pedir que el cuarteto 135 de Beethoven no *parezca* de Beethoven. Y ya que para el gran arte no se trata de parecer sino de ser, eso sería tan monstruoso y descabellado como pedir ¡que *no sea* de Beethoven!

No puede explicarse esta doctrina de los «objetivistas» sino como consecuencia del prestigio e imperialismo de la ciencia, de la creencia dogmática en un universo externo que el artista, como el científico, deba describir con la misma fría imparcialidad. De modo que el escritor de novelas describiría la vida o las vicisitudes de un hombre como un zoólogo las termitas: indagando las leyes de esas sociedades, describiendo sus costumbres y viviendas, sus lenguajes y danzas nupciales. Y como bien dice Moravia, la tercera persona en que esas historias eran narradas se asemejaba a la tercera persona en que se describían, en los libros de ciencias naturales, las costumbres y

caracteres de los mamíferos o reptiles; y aun cuando deformara o transfigurara esa realidad objetiva, esas deformaciones o alteraciones eran consecuencia de simples diferencias de estilo o de técnica verbal (en general reprobables) y no de realidad. En ningún momento se le cruzaba por la imaginación que la realidad de uno no era de ningún modo la realidad de otro, como sin embargo es obvio, ya que la realidad Balzac-mundo no es la misma que la realidad Flaubert-mundo. En tanto que para el novelista actual no sólo ya existe la conciencia de ese hecho decisivo sino de que *para cada personaje* la realidad es distinta: al variar su visión de ella, su punto de vista, lo que él le entrega al mundo externo y lo que de él recibe.

En suma: si por realidad entendemos (como debemos entender) no sólo esa externa realidad de que nos habla la ciencia y la razón sino *también* ese mundo oscuro de nuestro propio espíritu (por otra parte, infinitamente más importante para la literatura que el otro), llegamos a la conclusión de que los escritores más realistas son los que en lugar de atender a la trivial descripción de trajes y costumbres describen los sentimientos, pasiones e ideas, los rincones del mundo inconsciente y subconsciente de sus personajes; actividad que no sólo no implica el abandono de ese mundo externo sino que es la única que permite darle su verdadera dimensión y alcance para el ser humano; ya que para el hombre sólo importa lo que entrañablemente se relaciona con su espíritu: aquel paisaje, aquellos seres, aquellas revoluciones que de una manera u otra ve, siente y sufre desde su alma. Y así resulta que los grandes artistas «subjetivos», que no se propusieron la tonta tarea de describir el mundo externo, fueron los que más intensa y verdaderamente nos dejaron un cuadro y un testimonio de él. En tanto que los mediocres costumbristas, que quizá los acusaban de limitarse a su propio yo, ni siquiera lograron lo que se proponían.

AUTOBIOGRAFÍAS

Dada la naturaleza del hombre, una autobiografía es inevitablemente mentirosa. Y sólo con máscaras, en el carnaval o en la literatura, los hombres se atreven a decir sus (tremendas) verdades últimas. «Persona» significa máscara, y como tal entró en el lenguaje del teatro y de la novela.

ESTILO CLÁSICO

Cada vez que se produce una reacción contra los excesos románticos, la reacción clásica se advierte en el estilo: un estilo desnudo, de sustantivos y verbos. Es el lenguaje de lo objetivo, de lo ajeno a la efusión personal. Se pasa del lirismo al «informe», del corazón al cerebro. Es, en suma, el lenguaje de la ciencia. Pues no se dice «la rigurosa suma de los cuadrados de los catetos es invariablemente igual al cuadrado de la interesante hipotenusa».

ARTES DEL ESPACIO Y ARTES DEL TIEMPO

Ya Lessing advirtió que, a diferencia de las artes plásticas, que son esencialmente espaciales, la novela es esencialmente temporal. Hoy sabemos, además, que lo es en el sentido más puro de esa palabra, pues ni siquiera admite ese tiempo espacializado de los astrónomos.

De ahí el absurdo de intentar una literatura según los cánones del cine; puesto que el cine, aun cuando participa de atributos del arte narrativo tiene, en grado decisivo, atributos de las artes plásticas.

En un cuadro vemos de golpe y simultáneamente toda su realidad, la vivencia estética es integral e instantánea, podemos sentir el todo, estructuralmente, antes de sentir sus partes o de reflexionar sobre ellas. En la narración es al revés.

INTERVENCIÓN DE FAULKNER EN SUS FICCIONES

Para los objetivistas que exigen la total ausencia del autor, la prescindencia absoluta, la imparcialidad y la indiferencia que debe mantener con respecto a su creación, quedan a os alternativas: o admitir que Hammet es más importante que Faulkner, o admitir que es posible la existencia de grandes escritores que no sean «objetivistas».

Aparte de que, como ya hemos dicho, la intervención del autor se manifiesta en la elección del tema, de los personajes, de las circunstancias de tiempo y lugar, en el caso de Faulkner hay todavía algo más grave: casi todos sus personajes hablan como él.

Es cierto que en alguna ocasión, como en el idiota de *El ruido y el furor*, hace un esfuerzo de despersonalización y le adjudica esos gruñidos que están muy lejos de su estilo; pero se trata de una de las pocas excepciones.

En *Luz de agosto*, por ejemplo, Hightower cuenta: «Y luego se volvieron dejando a sus espaldas todo aquello: la consternación y el incendio; el propio cielo debe de haber ardido. Había que verlo, había que oír esas vociferaciones, esos balazos, esos gritos de triunfo y de terror, los batientes cascos de sus caballos, esos árboles que se levantaban contra aquel rojizo resplandor como si también ellos estuvieran inmovilizados por el terror, ese agudo remate de las casas como si fuera el dentado borde del fin de la tierra en explosión y hubiera allí un sitio cerrado; había que sentir y oír en la oscuridad esos caballos atados que se hundían entre las llamas, el entrechocar de las armas, los susurros ahogados, las respiraciones pesadas, las voces aún

triunfantes; detrás de todo aquello pasaba galopando el resto de las tropas en dirección a las trompetas que las convocaban. Había que ver en medio de ese estrépito, en el abrupto resplandor rojizo, a esos caballos sudorosos con grandes ojos abiertos y temblorosas ventanas de las narices en sus cabezas violentamente agitadas; el fulgor metálico, las caras blancas y enflaquecidas de esos adefesios vivos que no habían comido todo lo que hubieran deseado de una vez, etc.»

Es cierto que Hightower es un hombre culto. Pero aparte de que no es imprescindible que todos los hombres cultos hablen como Faulkner, personajes casi analfabetos muestran parecido estilo.

Los teóricos del objetivismo nos indican que el autor no debe intervenir con sus comentarios. Faulkner no sólo interviene a cada instante sino que también lo hace desde la situación de una especie de personaje que sin embargo es muy problemático distinguirlo del mismo autor, siendo imposible saber dónde terminan las ideas del misterioso personaje y dónde empiezan las del mero autor. Veamos en *Luz de agosto*:

«En cuanto dejó el cuchillo y el tenedor, McEachern dijo levantándose del taburete: *Vamos* y pagó la cuenta, en el mostrador de los cigarros, a la mujer de pelo de latón. Había en la mujer algo impermeable al tiempo: una respetabilidad beligerante y superficialmente diamantina... Tras el falso brillo del pelo cuidadosamente peinado, tras la cara cuidada, como una leona esculpida que guarda un portal, exhibiendo respetabilidad como una pantalla detrás de la que los hombres equívocos y ociosos podían apelmazarse con los sombreros torcidos y los cigarrillos retorcidos, la mujer tenía, en cierto modo, algo indefinido.»

Nos dicen los teóricos del objetivismo que el autor no debe hacer conjeturas sobre sus personajes, sobre sus posibles pensamientos,

debiendo atenerse exclusivamente a sus actos y palabras. En la misma novela, el autor habla de Joe:

«Tal vez no necesitaba hacerlo. Quizá con más frecuencia de lo que él mismo advertía, el recuerdo plasmaba un cuadro definidor y definido.»

Byron entra en el cuarto de Hightower:

«Se acercó a la cama. El todavía invisible ocupante roncaba profundamente en un sueño que tenía, algo de honda y completa rendición. No de cansancio sino de rendición, como si hubiera cedido, como si hubiera renunciado completamente a ese aferrarse a la mezcla de orgullo, esperanza, vanidad y miedo, al vigor necesario para aferrarse a la derrota o a la victoria que constituyen el *Yo soy* y en el que la renuncia significa generalmente la muerte.»

¿Es Byron quien hace estas reflexiones? No es creíble, pues no son ideas apropiadas a un ser primario como él: son el lenguaje y las ideas de Faulkner que, colocado en el lugar físico de su personaje piensa, como tan frecuentemente lo hace, sobre los hombres y su destino.

LA INTERSUBJETIVIDAD EN FAULKNER

En general, en las novelas de Faulkner, la realidad se da como interferencia de varios relatos hechos desde diferentes personajes, cada uno de los cuales tiene una versión parcial y ambigua de los mismos hechos. Y el propio autor de pronto parece ser un personaje más, que comenta lo que ha oído de otros labios o lo que piensa de algunos hechos o personajes. Pero todo eso de manera confusa y asistemática, sin la coherencia formal que muestra Henry James (uno de los inventores del método) o el Gide de los *Falsificadores de moneda*, sino más bien como hace Dostoievsky; alcanzando de ese modo una mayor intensidad dramática y un misterio más cerrado. Campbell y Foster han observado muy bien esa metodología de Faulkner, cómo mediante frases que parecen provenir de un autor que en cierto modo vive en la misma comunidad y con las mismas limitaciones de sus personajes, logra efectos que de otro modo sería imposible lograr: «Con esta sutil limitación (tan sutil y en cierto modo análoga a la de Dostoievsky) del punto de vista del autor, no advertimos cuándo alguna parte del relato es objeto de interpretación omnisciente. Es como si los *acaso* y los *quizá*, u otras expresiones de limitación, se hubieran omitido simplemente por elipsis y a los efectos de acelerar el ritmo de la narración y aumentar su intensidad. En otras ocasiones, los comentarios del autor dan una gran sensación de verdad a la historia por la incerteza o vacilación que manifiesta respecto a ciertos hechos o pensamientos de algún personaje: *Quizá en aquel momento Joe pensó, etc.*»

NOVELAS DESDE LOS PERSONAJES

«¿Cómo podíamos contemplar el conjunto si estábamos dentro? Puesto que estábamos *situados*, las únicas novelas que podíamos pensar en escribir eran novelas de *situación*, sin narradores internos ni testigos al tanto de todo; en otras palabras, sí queríamos reseñar nuestra época, nos era necesario pasar de la técnica novelística de la mecánica newtoniana a la relatividad generalizada, poblar nuestros libros de conciencias medio lúcidas y medio en sombras, por algunas de las cuales mostraremos quizá más simpatías que por otras, pero sin atribuir a ninguna, ni sobre el acontecimiento ni sobre ella misma, un punto de vista privilegiado; presentar seres cuya realidad será la embrollada y contradictoria trama de las apreciaciones que cada uno hará sobre todos –comprendido él mismo– y todos harán sobre cada uno; seres que no podrán decidir jamás desde dentro si los cambios de sus destinos son consecuencia de sus esfuerzos, de sus faltas o del curso del universo. Nos era necesario, al fin, dejar por todas partes dudas, esperas, cosas sin acabar, y obligar al lector a elaborarse sus propias conjeturas... Nos persuadíamos de que ningún arte sería verdaderamente nuestro si no reseñaba el suceso con su brutal lozanía, su ambigüedad, su carácter imprevisible; si no daba al tiempo su curso, al mundo su opacidad amenazadora y suntuosa, al hombre su larga paciencia... Que cada personaje sea una trampa, que el lector quede atrapado en ella, que sea lanzado de una conciencia a otra como de un universo absoluto e irremediable a otro universo igualmente absoluto, que se muestre incierto con la incertidumbre misma de los héroes, que se inquiete con sus inquietudes, que sea desbordado por su presente, que se doble bajo el peso de su porvenir, que quede cercado por sus percepciones y sus sentimientos como por altos e inaccesibles

farallones, que siente, en fin, que cada uno de sus estados de ánimo y cada movimiento de su espíritu encierran a la humanidad entera, están, en el tiempo y el lugar respectivo, en el seno de la historia y son, a pesar del escamoteo perpetuo del presente por el porvenir, un descenso sin apelación hacia el Mal o una ascensión hacia el Bien que ningún futuro podrá impugnar.» (Sartre)

LA LITERATURA DE SITUACIONES LÍMITES

El hombre de hoy vive a alta presión, ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones extremas, ha llegado o está frente a los límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino una literatura de situaciones excepcionales. Es el caso de los personajes de Malraux, Sartre, Camus, Greene, Lagerkvist, Kafka y cualquiera de los grandes escritores de nuestro tiempo.

LAS OBRAS SUCESIVAS

«L'oeuvre doit être considérée seulement comme un amour malheureux qui en présage fatalement d'autres.» (Proust)

LE NOUVEAU ROMAN

Nadie les puede disputar a los franceses ese talento. Juntan cinco o seis cineastas que nada tienen en común, les colocan el rótulo *nouvelle vague* y al poco tiempo en Tokio o en Buenos Aires se discute interminablemente sobre esa escuela inexistente; más, todavía: usa y difunde vestidos, peinados y carrocerías *nouvelle vague*, en virtud de esa tendencia francesa a convertir en cosa de modisto o peluquero hasta sus doctrinas filosóficas.

¿Qué tienen de común los escritores reunidos ahora con este rótulo? He aquí un pequeño censo de lo que (vanamente) se ha ensayado:

1. *Rechazo del análisis y de la «psicología»*. Doblemente falso: porque muchos escritores norteamericanos lo hicieron antes, y porque ni N. Sarraute ni Butor han cometido ese harakiri.

2. *Atenuación o supresión de la anécdota*. Doblemente falso, porque muchos lo hicieron antes y porque no es cierto que todos ellos lo hagan: piensen en el argumento de *La Jalousie* o de *Martereau*.

3. *Superación de la vieja novelística*, con sus autores omniscientes y omnipotentes, que no sólo narran como si fuera el propio Dios, sino que se meten e intervienen en el destino de sus personajes, y se interponen entre ellos y el lector, explicando y amonestando o moralizando. Doblemente falso: porque ni todos los autores anteriores hacían esto ni es cierto que estos recién venidos sean rigurosamente prescindentes. Abunda el examen de este tema a lo largo de este libro para que aquí deba repetirlo.

Aparte de estas falsas pretensiones, son demasiado notorias las oposiciones entre los miembros de ese grupo: para Robbe-Grillet el arte es un fin en sí, para Butor «está liquidada toda literatura que no ayuda a cambiar la vida»; Robbe-Grillet no describe ningún sentimiento, N. Sarraute corta los cabellos sentimentales en cuatro; Robbe-Grillet describe el personaje desde fuera, Butor desciende al interior de las conciencias; etc.

LUGONES, LA CIENCIA Y LA OBJETIVIDAD

Lugones sufrió la doble influencia de los parnasianos y de los dentistas, que coinciden en su fría objetividad. De la ciencia, por lo demás, parece haber recibido el culto por la razón y por la mera descripción: abunda en inventarios minuciosos y en prolijas descripciones que dan la sensación de aunar las virtudes (y los defectos) de un geólogo, un geógrafo, un pintor impresionista y un músico onomatopéyico. Su paisaje, en consecuencia, está casi siempre visto desde fuera, los objetos se muestran tal como son vistos y oídos por los sentidos, fiel y pasivamente.

LA NATURALEZA IMITA AL ARTE

Al revés de ciertos individuos que pronuncian con aire de importancia meras frivolidades, Oscar Wilde dijo a menudo cosas importantes con aire de decir frivolidades: «La naturaleza imita al arte».

Una persona admirable engendra a su alrededor multitud de imitaciones. Pero los héroes literarios engendran más encarnaciones que los héroes reales, por la mayor pureza e intensidad que suelen alcanzar. Werther produjo infinitos Werthers.

Este proceso no tiene fin: Dostoievsky crea un personaje que se inspira en un ser real como Napoleón, pero a su vez Raskolnikov produce en la realidad una multitud de pequeños Raskolnikov. Proust pinta a cierto género de snobs que de alguna manera eran existentes, pero esos snobs se multiplican entre los lectores y admiradores de Proust, que terminan por convertirse en personajes proustianos. Los que a su vez son descritos por otro artista, ya que el arte se hace sobre todo a partir del arte.

Y así ad infinitum.

LA MISTERIOSA CREACIÓN

«Por inferior que sea la obra al sueño ¿quién no la contempla estupefacto y pasivo? ¿quién no encuentra en ella cosas ignotas?»
(Pavese)

EL OBJETIVISMO COMO UN NEOCLASICISMO

La alternancia de lo apolíneo y lo dionisiaco es una permanente dinámica del espíritu humano, hasta el punto de que no sólo se da de una época a otra sino de una escuela a la que la sigue, y hasta en un propio individuo. (Miguel Angel)

Veamos esa dialéctica en algunos de sus momentos.

Frente al espíritu de la ciencia, que se manifiesta en la Ilustración, se produce la reacción romántica en Francia entre mediados del siglo XVIII y mediados del siglo XIX. Lo encarna mejor que nadie un neurópata genial llamado J. J. Rousseau, y sus atributos son el ensueño y la emoción, la pasión desmedida, el egocentrismo, la prevalencia del yo. Al racionalismo se opone el corazón. Es un movimiento que se levanta contra el neoclasicismo que dominaba desde Luis XIV.

Pero al degenerar el romanticismo en un sentimentalismo barato, se produce la reacción dentro de su seno, del mismo modo que los auténticos espíritus religiosos se levantan contra los fariseos y beatos. Esa reacción no puede sino apoyarse e inspirarse en el eterno enemigo del romanticismo que es la ciencia. Y así a mediados del siglo XIX se apoya en el positivismo de Comte. Renan escribe bajo la influencia de su amistad con el químico Berthelot, reaparece el gusto por los mármoles griegos, y en el prefacio a los *Poèmes Antiques* (1852) Leconte de Lisle dice: «El arte y la ciencia, largo tiempo separados a causa de los esfuerzos divergentes del intelecto, deben tender a unirse estrechamente, si no a confundirse.» Gautier hace la apología de la «materia resistente», cuyo arquetipo es el prestigioso mármol. Y, en fin,

en *Le Parnasse Contemporaine* se agrupan los poetas que oponen la *impersonalidad del creador* al subjetivismo romántico.

No era indispensable ser profeta para adivinar que del seno mismo de ese movimiento clásico surgirían los elementos de un nuevo romanticismo. Del Parnaso, en efecto, saldrán Verlaine y Mallarmé. Con ellos y con Rimbaud aparecerá el *simbolismo*. De los mármoles se pasará a la imprecisa música. Y de la anécdota social, sólidamente naturalista, la novela y la narración pasará a un nuevo antinaturalismo.

De donde surgirá un nuevo clasicismo, y así siempre.

En la pintura pasa algo semejante, aunque no siempre hay simultaneidad.

El romanticismo se inicia con Géricault en 1819 y culmina con Delacroix, que dijo que no estaba lejos de creer que «la única realidad verdadera es la de los sueños». Sus herederos son los postimpresionistas, sobre todo el germánico y violento Van Gogh, expresionista y caricaturesco, que dice: «En lugar de tratar de reproducir exactamente lo que tengo delante de los ojos, empleo el color más arbitrariamente para expresarme con mayor fuerza».

Cézanne decide volver al orden geométrico: «La naturaleza puede expresarse por la esfera, el cono y el cilindro». Por algo los cubistas lo toman como maestro. Es un arquitecto, un hombre de ciencia.

En 1900 surgen las fieras, discípulo de Moreau que decía: «No creo ni en lo que veo ni en lo que toco... El arte es la persecución del sentimiento interior».

Frente a este torrente anárquico surge el cubismo, un nuevo clasicismo. Habla de «razón pura» y de «transportar las cosas de la

vida empírica a la mental». Son platónicos: los sentidos sólo perciben lo pasajero, el entendimiento percibe lo perdurable. Reivindican a Cézanne. Resucitan las leyes de la Divina Proporción. Se descubre al geómetra que fue Durero, al matemático Leonardo. Léger hace el elogio de la máquina.

Frente al desborde subjetivista y existencialista, de estirpe romántica, la llamada escuela objetivista es una vuelta al espíritu clásico: frialdad, objetividad, construcción. Nace por motivos semejantes a los que dieron origen al cubismo y al arte geométrico no figurativo (la anécdota sería el equivalente de la figura). Por cansancio de estas escuelas, se retorna siempre a un neofigurativismo y a un neorromanticismo. Es el eterno movimiento que se ha producido en el arte entre los polos opuestos del espíritu dionisiaco y el espíritu apolíneo, entre el *pathos* y el *ethos*.

Si la tesis general que sirve de base a este libro es correcta (fin del espíritu científico, insurrección del hombre concreto), el arco fundamental del nuevo arte, del arte verdaderamente revolucionario y futuro corresponde al espíritu romántico. En tal caso, la llamada escuela objetivista de la novela puede admitirse como reacción parcial dentro de ese arco fundamental, y puede incluso reconocerse sus méritos y sus bellezas; pero, en general, pertenece a ese espíritu científico que termina, no es un arte del porvenir (como ingenuamente piensa RG) sino del pasado. Por la misma razón que debemos considerar al cubismo y al arte geométrico no figurativo como fin de una sensibilidad y de un modo de considerar el mundo y no como comienzo. Por supuesto, el objetivismo no es una simple vuelta al espíritu científico tal como era en el pasado, como lo revela su rechazo del análisis (que junto con el atomismo caracterizaba a aquel viejo espíritu). *En esa medida y en ese sentido*, participa dialécticamente del espíritu nuevo que alienta en la fenomenología.

TÉCNICAS NUEVAS

Observa Sartre que del mismo modo que la física presenta a los matemáticos problemas nuevos que los obligan a crear nuevos simbolismos, las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje o técnicas también novedosas.

Es cierto. Pero también es cierto que un nuevo instrumento matemático permitió descubrir e indagar nuevas realidades. Y también esto ha sucedido en la literatura.

LA FAMOSA «TRANCHE DE VIE»

Bajo la influencia del espíritu científico, muchos escritores se propusieron transferir al papel trozos de realidad, procediendo con la misma objetividad que un geógrafo describe la meseta del Pamir.

Además de candoroso, este intento era falaz. Pues si es posible describir una parte de una realidad muerta o estática, pretender la transcripción de un trozo de una realidad viva e infinitamente trabada es mortal. Un mal escritor o un principiante puede incurrir en la tentación de incluir una auténtica carta de amor en una novela, con el resultado de que resulta falsa, al ser desprendida de la complicada magia que en la vida real formaba su soporte y su contorno. La realidad en que viven los seres humanos, y aun la sola realidad externa que tanto preocupaba a aquellos narradores, es infinita, tiene raíces que se extienden en todas las direcciones, sufre el reflejo de todas las luces y los efectos de las más remotas causas: todo corte es automáticamente falsificador. De modo que esos presuntos realistas eran irrealistas de la especie más curiosa. La paradoja de la creación novelística consiste en que el escritor debe dar en una obra que es forzosamente finita una realidad que es fatalmente infinita. Para lograrlo no puede recurrir al corte sino a la recreación; y debe proceder con aquella carta de amor de modo parecido a las falsas perspectivas que usan los escenógrafos; que son falsas precisamente para dar la sensación de la verdad.

LA PALABRA EXACTA

«Quelle que soit la chose qu'ont veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe et cet adjectif, et ne jamais se contenter de l'à peu près, ne jamais avoir recours à des supercheries, même heureuses, à des clowneries de langage pour éviter la difficulté.» (Maupassant)

AUSTERIDAD DE LENGUAJE

El derrumbe de los mitos burgueses enfrentó al escritor con una realidad dramática que le exigió una voluntad de verdad y purificación más que de simple belleza. De pronto, los dioses no eran más los luminosos dioses del Olimpo que habían alumbrado al artista occidental desde el Renacimiento y que tantas veces nuestros literatos del modernismo americano invocaron en sus poemas: eran los dioses enigmáticos que presiden el fin de una civilización.

Y el acento, que en aquella literatura a menudo se colocaba sobre lo estético, ahora se ponía sobre lo ético y lo metafísico.

Este desplazamiento hace fracasar todos los intentos de juzgar la literatura actual desde el punto de vista puramente formal. La repugnancia que se siente hoy por la grandilocuencia o el preciosismo es, en efecto, más ético que estético, obedece más a una cuestión de contenido que de forma; es parte de la vocación de autenticidad que anima al escritor contemporáneo, de su rechazo de todo lo que suene a falso y oropel, a mera «literatura». Nunca como en nuestro tiempo esta palabra ha despertado tanta desconfianza en los propios escritores.

Así sucede que el estilo que pudiéramos llamar del siglo XX está más cerca de San Agustín que de D'Annunzio. La fuerza de esta literatura se acentúa por esa misma severidad del lenguaje; el horror de la tragedia o la belleza de un sentimiento alcanzan su máxima intensidad por la austera precisión con que se expresan: piénsese en Kafka, en Hemingway, en Camus.

Por otra parte, la literatura de hoy no se propone la belleza como

fin (que *además* la logre, es otra cosa). Más bien es un intento de ahondar en el sentido general de la existencia, una dolorosa tentativa de llegar hasta el fondo del misterio. Este deseo de autenticidad, que en hombres como Artaud llegó hasta la misma locura, demuele el sentimentalismo convencional que plagaba buena parte de la vieja literatura. Y cada palabra está respaldada por el escritor-hombre, nada está dicho en vano, por simple juego o por pura destreza lingüística. Y cuando lo está, como muchas veces en Joyce, constituye un defecto, no una virtud como imaginan candorosos admiradores.

Dice San Agustín en sus *Confesiones*: «... porque entonces me pareció que no merecía compararse la Escritura con la dignidad y excelencia de los escritos de Cicerón. Porque mi hinchazón y mi vanidad rehusaban acomodarse a la sencillez de aquel estilo...»

ESTATURA DE LOS PERSONAJES

Si es cierto que los personajes novelísticos salen del propio corazón del creador, nadie puede crear un personaje más grande que él mismo, y si lo toma de la historia lo bajará hasta su propio nivel. El teatro y la narrativa están atiborrados de Cleopatras y Napoleones que no son más altos que sus culpables, Al revés, modestos seres son levantados hasta la estatura de sus grandes creadores. Es probable que Laura y Beatrice hayan sido mujeres triviales; pero ya nunca lo sabremos, pues las que conocemos fueron levantadas hasta la cumbre de Petrarca y de Dante. El poeta hace con sus mujeres lo que en escala humilde hace todo enamorado con su amada.

DE LA COSA A LA ANGUSTIA

Lanzado ciegamente a la conquista del mundo externo, preocupado por el solo manejo de las cosas, el hombre terminó por cosificarse él mismo, cayendo al mundo bruto en que rige el ciego determinismo. Empujado por los objetos, títere de la misma circunstancia que había contribuido a crear, el hombre dejó de ser libre, y se volvió tan anónimo e impersonal como sus instrumentos. Ya no vive en el tiempo originario del ser sino en el tiempo de sus propios relojes. Es la caída del ser en el mundo, es la exteriorización y la banalización de su existencia. Ha ganado el mundo pero se ha perdido a sí mismo.

Hasta que la angustia lo despierta, aunque lo despierte a un universo de pesadilla. Tambaleante y ansioso busca nuevamente el camino de sí mismo, en medio de las tinieblas. Algo le susurra que a pesar de todo es libre o puede serlo, que de cualquier modo él no es equiparable a un engranaje. Y hasta el hecho de descubrirse mortal, la angustiosa convicción de comprender su finitud también de algún modo es reconfortante, porque al fin de cuentas le prueba que es algo distinto a aquel engranaje indiferente y neutro; Je demuestra que es un ser humano. Nada más pero nada menos que un hombre.

REALISMO SOCIALISTA

En el primer número de *Literatura Soviética*, el crítico V. Kjemenov enjuicia el arte contemporáneo de la siguiente manera: «El arte burgués actual está al servicio de la burguesía imperialista, en forma oculta o descubierta, directa o subrepticia, refinada o vulgar, según sea la situación de los países capitalistas y las posibilidades y medios de las manifestaciones artísticas. En el presente artículo se examinan las cuestiones de la actual plástica burguesa, de sus tendencias imperantes que, bajo la máscara del apoliticismo, expresan la ideología reaccionaria de la burguesía monopolista e intentan justificar por todos los medios el régimen de explotación y opresión de los trabajadores. En el arte burgués de hoy están reflejadas con especial vigor las concepciones reaccionarias más características: el *antirrealismo*, que niega la significación de la realidad objetiva, su existencia, sus leyes y la posibilidad de su conocimiento; el *antihumanismo*, que aborda el tema «hombre» en forma destinada a matar todo lo que existe de humano en él; el *irracionalismo*, negación de la fuerza del pensamiento, de la conciencia, de la claridad lógica de las ideas, que sustituye por el triunfo del misticismo, de la subconciencia, de la paranoia. Pasarán los años y las generaciones venideras que, al estudiar la historia de la cultura burguesa de la época del imperialismo, tengan que trabar conocimiento con la obra de Picasso y Sartre, Jacques Lipschitz, Paul Nash, Henry Moore, Joan Miró, Maurice Grabes y otros por el estilo, invitarán a un psiquiatra y no a un crítico de arte para, que sistematice su producción. Pero hoy, para vergüenza de la humanidad, son aceptadas por mucha gente de Europa y América como manifestaciones de cultura completamente normales estas «obras» degeneradas de la pintura y de la escultura. El arte soviético se

desarrolla por el camino del realismo socialista, genialmente definido por J. Stalin. Y ha sido este camino el que ha permitido a los artistas soviéticos crear un arte avanzado, íntegro, socialista por su contenido y nacional por su forma, en la grandiosa época stalinista. El arte soviético, que es el más avanzado del mundo, atrae las miradas y los corazones de las masas populares y de las personalidades progresistas de la cultura extranjera.»

Para quien haya visto alguna vez esos gigantescos cromos baratos, en buena parte de los cuales se veía a Stalin dirigiendo batallas en las que nunca participó (esos cromos también se ven en los almanaques norteamericanos y en las carátulas de las revistas populares de todo el mundo, ilustraciones que hacen la delicia de los burgueses de todas las latitudes) podrá medir la magnitud del insultante disparate de ese señor Kemenov.

Un gran pueblo excepcionalmente dotado para las letras fue así hundiéndose en la pegajosa y multicolor crema de repostería, a medida que el servilismo y el pavor de las cárceles stalinistas fueron creciendo. ¿Cómo podía desaparecer literariamente un pueblo que había dado genios de la talla de Tolstoi, Dostoievsky, Chejov y Gógol? No puede haber otra explicación que la creciente asfixia, el temor a la cárcel y la muerte, el encumbramiento de los mediocres y lacayos. Entre 1936 y 1939 fueron silenciándose, y en algunos casos desapareciendo literalmente, los hombres que habían creado la literatura del período heroico: escritores como Babel, directores como Meyerhold.

Un revolucionario podría argumentar que no importa la decadencia (transitoria) de las letras y las artes si es beneficio de una radical transformación de la sociedad, que a la larga beneficiará a esas mismas actividades superiores. Muchas veces, artistas nobles se han sentido avergonzados de consagrarse a su obra cuando pensaban que en ese mismo instante morían millones de niños en el desamparo,

millones de hombres y mujeres en las pestes e inundaciones de la India y la China, miles de obreros y estudiantes suplidados en las cárceles políticas de las tres cuartas partes del mundo. Esta tesis, que en alguna medida podría ser defendida con honor, no es sin embargo la de esos teóricos de la burocracia stalinista. En una resolución de la Unión de Escritores Soviéticos (setiembre de 1946), culminación de una tremenda purga en las letras, correlativa de la desatada contra el teatro y la filosofía, se denunció precisamente esa posición como «teoría dañina y estúpida». No era cierto que la literatura soviética pasara por una mala época: por ej contrario, era «La más progresista del mundo», según dictamina el Comité Central del Partido pocos días antes de la rápida y temblorosa declaración de la Unión de Escritores. Estas palabras eran del propio (y siniestro) Coronel General Zhdanov, y formaban parte de esta página: «Esta resolución expresa la grave preocupación que las principales revistas literarias de Leningrado, la ciudad heroína, famosa por sus tradiciones revolucionarias y progresistas, cuna perpetua de ideas avanzadas y de cultura superior, haya perdido completamente el contacto con la vida de la población soviética y olvidado el positivo papel educador que desempeña la literatura en el estado soviético. La fuerza de la literatura soviética, la literatura más progresista del mundo, estriba en el hecho de que no tiene, que no puede tener, intereses de ninguna índole excepto el interés del pueblo. Su misión, por consiguiente, es contribuir a la educación del pueblo, especialmente de la juventud, contestar a sus preguntas, inspirar valor a la gente, fe en la causa y determinación para superar todos los obstáculos. En lugar de ello, el contenido de esas publicaciones manifestó un espíritu de desilusión y pesimismo, que en modo alguno es característico del pueblo soviético, sino que por el contrario revela la influencia de las producciones más decadentes de la cultura burguesa de Occidente.» Siguen acusaciones personales e indicaciones de medidas. Inmediatamente se reunió la Unión de Escritores de Leningrado y a los pocos días tomó una resolución de la

que transcribo un fragmento significativo: «Después de conocer el informe de Zhdanov acerca de la Resolución del Comité Central], los escritores de Leningrado dieron una extensa resolución afirmando que consideran absolutamente correcta la decisión del Partido, respaldándola como programa para todos los escritores de Leningrado... Esta reunión exige que cada escritor dedique todo su poder creador a la producción de obras de la más elevada intención y valor literario, que reflejen la grandeza de nuestra victoria, la inspiración que impulsa a la obra restauradora y constructora del Socialismo, las hazañas heroicas del pueblo soviético... En nuestras obras debe reflejarse digna y vívidamente la imagen del hombre soviético, formado por el Partido Bolchevique, templado en el fuego de la Guerra Patriótica, que consagra todas sus energías y su talento a la noble causa de la construcción Socialista».

Pocos días más tarde, en setiembre 4, la Unión llama la atención de los escritores Gladkov, Ray tonov, Ivanov, Valetsky y Sergey; del escritor cinematográfico Nelin; de numerosos dramaturgos. Critica los poemas de Pasternak, «apartados de la vida del pueblo y a los que les falta la menor comprensión de la perspectiva social». Critica al poeta Mezherov por su «enfermiza admiración, por el sufrimiento y la miseria». Y, en fin, al poeta Antokolsky por sus «tendencias pesimistas».

La resolución termina relevando a los principales dirigentes de la Unión y asegurando a Stalin que la organización cumplirá al pie de la letra las decisiones del Partido. La discusión que precedió a estos comunicados da pena y vergüenza por los propios protagonistas que allí se humillan y se autoacusan de una manera casi increíble, revelando el temor de casi todos, el servilismo de otros y el fanatismo de algunos que acaso fueran sinceros.

Como amargamente murmuraba Mijail Zoschenko en uno de sus

cuentos humorísticos: «Hablando en general, es más bien difícil ser escritor». A menos que se decidiera a fabricar productos como éste del señor M. Isakovsky, aparecido en *Literatura Internacional*, de Moscú, en traducción castellana:

*Y gracias por ser fiel a la patria querida,
gracias por su amor, gracias por su saber,
por la pulcra verdad de toda vuestra vida,
por lo exacto y perfecto, Stalin, que usted es.
Permítame estrecharle la mano fuertemente,
saludarlo inclinando mi cuerpo hasta la tierra.*

La nación estaba en peligro de muerte, su pueblo debía luchar sin descanso, con fe absoluta y con esperanza en el futuro. ¿No se justificaría, hasta cierto punto, que sus artistas sacrificaran todo a ese supremo objetivo? ¿Que sacrificaran un arte profundo a un affiche de propaganda? No, lo curioso, lo monstruoso es que los teóricos del llamado realismo socialista consideraban (y siguen considerando) esos productos como la más perfecta expresión de un arte de vanguardia, frente a la podredumbre y decadencia del arte occidental.

Eso sí que era grave, además de grotesco.

De vivir Dostoievsky en París, por ese entonces, habría sido considerado como el más típico ejemplo de ese arte corrompido. No vivía Dostoievsky (a quien, por otra parte, no se editaba en Rusia), pero en Occidente estaba presente la obra de genios como Kafka y Proust y Joyce. ¿Qué representaban esos hombres? ¿La decadencia de

Occidente? ¿La podredumbre del capitalismo? ¿Eran realmente lacayos y payasos de una clase moribunda, como afirmaba uno de esos teóricos soviéticos? Es cierto que desde la desaparición de Stalin ha ido creciendo la libertad literaria y artística; pero el solo hecho de que un genio como Kafka siga proscrito nos lleva a pensar que subsisten los principios de fondo que llevaron el arte soviético a tan desdichada situación.

Es inútil tomarse el trabajo de analizar estas acusaciones después de todo lo que se ha dicho en este libro. Creo que está bastante claro, ya, que la estética del realismo socialista y sus dogmas de la realidad objetiva y racional no es ni más ni menos que una forma del viejo naturalismo burgués, una de las variantes más chatas y triviales de una estética que no sólo es superficial sino que es reaccionaria. Por otra parte, ¿a qué largos análisis teóricos si existe la prueba a posteriori de esta afirmación? Pues basta recordar que también Hitler, y con fundamentos estéticos idénticos, denunció el arte europeo como morboso y decadente, fulminó la pintura de Picasso y de Klee, proscribió la literatura de Proust y de Kafka, y realizó autos de fe con libros y cuadros que no sólo no eran la expresión del racionalismo (como podría creerse según la pueril caracterización que del nazismo hacía el stalinismo y sigue haciendo cierto tipo de comunista) sino que representaban la más profunda rebeldía del hombre contra la vasta y destructiva empresa de mecanización y racionalización que trajo la burguesía occidental.

EL REALISMO SOCIALISTA, FORMA DEL IDEALISMO

Herbert Read dice, con razón, que el problema que plantea el realismo socialista es un falso problema, ya que no hay más que dos formas del arte: el bueno y el malo. El arte bueno es siempre una síntesis dialéctica de lo real y de lo irreal, de la razón y de la imaginación. Al ignorar esta contradicción, al querer forzarla en favor de una sola de las antinomias, el realismo socialista deja de ser dialéctico y vuelve a una especie de idealismo. Trata de imponer un objetivo intelectual y doctrinario al arte. Por otra parte, el propósito de llegar a las masas y de realizar propaganda tiene un resultado previsible: apenas se logra el arte del affiche, y de affiche en el peor sentido del naturalismo.

PESIMISMO DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Se acusa frecuentemente a los escritores de hoy por su pesimismo. No comprenden que son pesimistas porque son ilusos, porque son idealistas. Habría que acusar a los otros, a los que hacen literatura gratuita: son cínicos y escépticos. Todo lo contrario del pesimismo.

EL ARTISTA Y EL MUNDO EXTERNO

Uno dice «silla» o «ventana» o «reloj», palabras que designan meros objetos de ese frígido e indiferente mundo que nos rodea, y sin embargo de pronto transmitimos con esas palabras algo misterioso e indefinible, algo que es como una clave, como un patético mensaje de una profunda región de nuestro ser. Decimos «silla» pero no queremos decir «silla», y nos entienden. O por lo menos nos entienden aquellos a quienes está secretamente destinado el mensaje críptico, pasando indemne a través de las multitudes indiferentes u hostiles. Así que ese par de zuecos, esa vela, esa silla, no quieren decir ni esos zuecos, ni esa veía, macilenta ni aquella silla de paja, sino yo, Van Gogh, Vincent (sobre todo Vincent): mi ansiedad, mi angustia, mi soledad; de modo que son más bien mi autorretrato, la descripción de mis ansiedades más profundas y dolorosas. Sirviéndose de aquellos objetos externos e indiferentes, esos objetos de ese mundo rígido y frío que está fuera de nosotros, que acaso estaba antes de nosotros y que muy probablemente seguirá permaneciendo cuando hayamos muerto, como si esos objetos no fueran más que transitorios y temblorosos puentes (como las palabras para el poeta) para salvar el abismo que se abre entre uno y el universo; como si fueran símbolos de aquello profundo y recóndito que reflejan; indiferentes y objetivos y grises para los que no son capaces de entender la clave, pero cálidos y tensos y llenos de intención secreta para los que la conocen. Porque en realidad esos objetos pintados no son los universos de aquel universo indiferente sino objetos creados por ese ser solitario y desesperado, ansioso de comunicarse, que hace con los objetos lo mismo que el alma realiza con el cuerpo: impregnándolo de sus anhelos y sentimientos, manifestándose a través de las arrugas, del brillo de sus ojos, de las

sonrisas y comisuras de los labios; como un espíritu que trata de manifestarse (desesperadamente) con el cuerpo ajeno, y a veces groseramente ajeno, de una histérica médium.

EL GRAN TESTIGO

La inmensa mayoría escribe por motivos subalternos: porque buscan fama y dinero, por distracción, porque meramente tienen facilidad, porque no resisten la vanidad de ver su nombre en letras de molde; en el mejor de los casos por evasión o por juego.

Quedan entonces los pocos que cuentan: aquellos que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son los *testigos*, es decir los *mártires* de una época. Son hombres que no escriben con facilidad sino con desgarramiento. Son individuos a contramano, terroristas o fuera de la ley.

Esos hombres sueñan un poco el sueño colectivo. Pero a diferencia de las pesadillas nocturnas, sus obras vuelven de esas tenebrosas regiones en que se sumieron y (siniestramente) se alimentaron, son la expresión o presión hacia el mundo de esas visiones infernales; momento por el cual se convierte en una tentativa de liberación del propio creador y de todos aquellos que, como hipnotizados, siguen sus impulsos y sus órdenes secretas. Motivo por el cual la obra de arte tiene no sólo un valor testimonial sino un poder catártico, y precisamente por expresar las ansiedades más entrañables de él y de los hombres que lo rodean.

Nada más equivocado, pues, que pedirle a la literatura el testimonio de lo social o lo político. Escribir en grande, simplemente *es*, sin más atributos. Pues si es profundo, el artista inevitablemente está ofreciendo el testimonio de él, del mundo en que vive y de la condición humana del hombre de su tiempo y circunstancia. Y dado que el

hombre es un animal político, económico, social y metafísico, en la medida en que su documento sea profundo también será (directa o indirectamente, tácita o explícitamente) un documento de las condiciones de la existencia concreta de su tiempo y lugar. Faulkner no es un escritor «social», pero da una visión vertiginosamente más valedera de la sociedad en que le tocó vivir que Upton Sinclair o Howard Fast u otros que a fuerza de ser mediocres desconocemos en absoluto. Cuidado, pues, con pedirle a un escritor algo más que eso (qué ridículo resulta: ¡pedirle algo más que profundidad!). Hay otros recursos para las otras actividades de «denuncia»: el affiche, el folleto de propaganda, la tribuna callejera y hasta la gran obra de crítica sociológica.

DECIR LA VERDAD Y TODA LA VERDAD

»La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère. Il faudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincérité artistique. Je trouve ceci, provisoirement; que jamais le mot ne précède l'idée. Ou bien: que le mot soit toujours nécessité par elle; il faut qu'il soit irrésistible, insupprimable, et de même pour la phrase, pour l'oeuvre tout entière. Et pour la vie entière de l'artiste, il faut que sa vocation soit irrésistible; qu'il ne puisse pas ne pas écrire.» (Gide)

EL OTRO OFICIO DEL ESCRITOR

Si nos llega dinero por nuestra obra, está bien. Pero escribir *para* ganar dinero es una abominación. Esa abominación se paga con el abominable producto que así se engendra.

DE LA CIENCIA A LA FENOMENOLOGÍA

En una sociedad dominada por el espíritu religioso, como era la Europa medieval, *todo* es influido, de una manera o de otra, por la religión. En el siglo XIX, *todo* lo que el hombre hacía o pensaba sufrió el influjo del espíritu científico; y hasta un analfabeto que no podía entender las ecuaciones de Maxwell, de algún modo vivía «científicamente».

La propagación de maneras o formas prestigiosas hasta regiones que nada tienen que ver con el ámbito en que legítima y necesariamente esas maneras o formas nacieron es un fenómeno inevitable. Piénsese, por ejemplo, en las líneas aerodinámicas, que surgieron del progreso técnico en barcos y aviones, por la necesidad de aumentar la velocidad con el mínimo de resistencia; pero de esos móviles las líneas aerodinámicas se propagaron a objetos perfectamente estáticos como teléfonos y sillones.

Algo semejante aconteció con la literatura: su objetivo fue siempre el hombre y sus pasiones (no hay novelas de mesas ni de animales, pues cuando se hace la novela de un perro es para hablar indirectamente de la condición humana). Pero, cosa cómica, quiso ser hecha mediante las normas de la ciencia, que precisamente recomiendan prescindir de lo humano. Sócrates recomendaba desconfiar del cuerpo y sus pasiones, pero en todo caso él se proponía la búsqueda de la Verdad con mayúscula, esa Verdad abstracta que culminaría en la catedral hegeliana; pero habría sido descabellado que le hiciera la misma recomendación a Eurípides. No obstante, esto es un poco lo que sucedió con el novelista del siglo pasado, rindiendo así

tributo al señor feudal que todo lo dominaba. Pretendiendo ser tan objetivo como un hombre de ciencia, el escritor se colocaba o trataba de colocarse (porque felizmente todo ese imponente aparato no pasaba de ser un poco apariencial) fuera de sus personajes, describiéndolos a ellos y a la circunstancia en que actuaban como un observador omnisciente colocado en una eminencia panóptica. Y así, en una novela de Balzac, se describe un paisaje casi como podría hacerlo un geógrafo y un geólogo: «Aquel monasterio fue construido en la extremidad de la isla y sobre el punto más alto de la roca que, por efecto de una gran revolución del planeta, está cortada a pique sobre el mar y la presenta las duras aristas de sus planos ligeramente roídas al nivel del agua, pero de cualquier modo infranqueables. Por lo demás, la roca está protegida de todo ataque por escollos peligrosos que se prolongan a lo lejos y sobre los cuales juegan las olas del Mediterráneo».

Contrastemos esta manera de ver la realidad con la de Virginia Woolf, vista ya desde el puro sujeto: «Había una mancha oscura en el centro de la bahía, Era un barco. Sí, lo comprendió al cabo de un segundo. Pero ¿a quién pertenecería?... La mañana estaba tan hermosa que, excepto cuando se levantaba en algún sitio un soplo de aire, el mar y el cielo parecían estar hechos de una misma trama, como si las velas estuvieran clavadas en lo alto del cielo o las nubes se hubiesen caído en el agua».

Pero el proceso llega a su última instancia en la manera fenomenológica de Sartre: «Está en mangas de camisa, con tiradores malva. Se ha arremangado hasta más arriba del codo. Los tiradores apenas se ven sobre la camisa azul; están borrados, hundidos en el azul, pero es una falsa humildad; en realidad no permiten el olvido, me irritan por su terquedad de carneros, como si dirigiéndose al violeta se hubieran detenido en mitad del camino sin abandonar sus pretensiones. Dan ganas de decirles: vamos, vuélvase violetas y terminemos de una vez. Pero no, permanecen en suspenso, obstinados

en su esfuerzo inconcluso. A veces, el azul que los rodea se desliza sobre ellos y los cubre totalmente; me estoy un instante sin verlos. Pero es una ola, pronto el azul palidece por partes y veo reaparecer islotes de un malva vacilante que se agrandan, se juntan y reconstruyen los tiradores. El primo Adolphe no tiene ojos; sus párpados hinchados y recogidos se abren apenas un poco sobre el blanco, etc.». El protagonista-autor nos cuenta lo que ve, siente y cree desde su punto de vista; y sólo un tonto o un escritor científico puede pensar que el primo Adolphe, realmente, no tiene ojos.

Es obvio que este extremo subjetivismo, lejos de ser falso, es en el arte lo único verdadero; ya que todo lo otro es conjetura y problema. La ciencia aspira a la objetividad, pues la verdad que busca es la del objeto. Para la novela, en cambio, la realidad es a la vez objetiva y subjetiva, está fuera y dentro del sujeto, y de ese modo es una realidad más integral que la científica. Aun en las ficciones más subjetivas, el escritor no puede prescindir del mundo; y hasta en la más pretendidamente objetiva el sujeto se manifiesta a cada instante.

En suma: en tanto que la ciencia prescinde del yo, la novela no puede hacerlo. Pero esta «imposibilidad» es justamente su virtud, pues le permite dar cuenta de una realidad más rica y completa.

LA «OBJETIVIDAD» DE KAFKA

Valdría la pena examinar ese fenómeno, en que una especie de fría objetividad expresiva, que por momentos recuerda al informe científico, es sin embargo la revelación de un subjetivismo tan extremo como el de los sueños. Otro contraste eficaz: describe su mundo irracional y tenebroso con un lenguaje coherente y nítido.

ATRIBUTOS DE LA NOVELA

Para teóricos perentorios como Robbe-Grillet, sólo es novela lo que esté construido de acuerdo con los cánones de sus propias narraciones. Si esto fuera correcto, quedarían por ahí, como una fauna solitaria y desamparada, como un conjunto de monstruos que nadie quiere ni en sus corrales ni en sus zoológicos, como apátridas del arte y del espíritu, inmensas cantidades de obras que *no serían nada*. Ya que el Quijote no sería una novela, pero tampoco es una catedral o un toro. Y *La guerra y la paz* tampoco colocación, puesto que no sería novela pero tampoco es teatro, ni poema, ni aparador ni caño de desagüe.

Siempre constituyó una gran tentación establecerse en una (relativa) posición personal y decretarla un absoluto. Pero a esta altura de la bizantina discusión habría que hacer como Husserl en una parecida y estéril situación filosófica, poniendo entre paréntesis los interminables dilemas, practicando una sana *epojé* y limitándose a una simple descripción del fenómeno novela: tal como es, tal como la historia lo muestra y no tal como cada uno de nosotros lo imagina culminando en nuestra propia obra, por vanidad o por miopía, o por las dos cosas juntas. De este examen de sus atributos concluimos que la novela:

1. Es una historia (parcialmente) ficticia. Puesto que en *La guerra, y la paz* también hay historia verdadera.

2. Es un tipo de creación espiritual en que, a diferencia de la científica o filosófica, las ideas no aparecen al estado puro, sino mezcladas a los sentimientos y pasiones de los personajes.

3. Es un tipo de creación en que, también a diferencia de la ciencia y la filosofía, no se intenta probar nada: la novela no demuestra, sino muestra.

4. Es una historia (parcialmente) inventada en que aparecen seres humanos, seres que se llaman «personajes»; aunque según la época, el gusto y la mentalidad de su tiempo, esos personajes o caracteres van desde corpóreos y sólidos seres que se parecen mucho a los que vemos en la calle hasta transparentes individuos a veces designados por misteriosas iniciales, que sólo parecen ser portadores de ciertas ideas o estados psicológicos (Kafka).

5. Es, en fin, una descripción, una indagación, un examen del drama del hombre, de su condición, de su existencia. Pues no hay novelas de objetos o animales, sino, invariablemente, novelas de hombres.

Fuera de estos caracteres no creo que se pueda agregar nada importante, sino retorcidas y arrogantes definiciones a la manera de Robbe-Grillet. Según las cuales no podríamos considerar como verdaderas o buenas novelas ni las de Tolstoi, ni las de Cervantes, ni las de Dostoievsky, ni las de Thomas Hardy, ni las de Melville, ni las de Proust, ni las de Joyce, ni las de Faulkner, ni las de Malraux, ni las de Kafka. En cuyo caso, aunque resulte un poco duro para este autoritario escritor francés, debemos decirle que preferimos quedarnos con esas novelas culpables y no con las impolutas que él construye.

FECUNDIDAD DEL DOLOR

«Ahora que me parece haber logrado una paz temporaria, comprendo lo valioso que puede ser la infelicidad; melancolía y remordimiento forman la profunda quilla emplomada que nos permite navegar al viento de la realidad; verdad es que embarrancamos con más facilidad que los amantes del placer con su barca de fondo plano, pero también nos arriesgamos con un tiempo que los haría naufragar a ellos, y elegimos el tumbo. ¿Qué distingue a las verdaderas civilizaciones de los sucedáneos fabricados en serie sino esa raíz afilada en el Inconsciente, el sentimiento del pecado original?» (Connolly)

¿REALISMO O REALISMO INGENUO?

Los pintores hacen su autorretrato de dos maneras: una, la menos profunda, pintando su cara; otra, la más valiosa, pintando un árbol, unos caballos, la destrucción de Sodoma y Gomorra. Un árbol de Van Gogh no es un árbol de Millet, aunque los dos hayan tomado el mismo modelo. Pintar o relatar algo «tal como es» es el alegre propósito de artistas que se han titulado «realistas». Pero los artistas no se dividen en aquellos que la transcriben tal como es y los que la transcriben tal como la ven: todos sin excepción pertenecen a esta segunda categoría, todos dan de la realidad externa una versión subjetiva y estrictamente personal. Es tarea fácil mostrar cómo hasta en los más encarnizados partidarios del retrato fiel se da un documento de su visión del mundo y de sus prejuicios cuando creen honradamente estar dando un documento estrictamente objetivo.

Estos realistas ingenuos parten del principio de que fuera del yo hay un mundo que puede ser descrito independientemente de nuestras limitaciones y características personales. Pero si eso es cierto hasta cierto punto para un pentágono o para un mineral, no lo es de ningún modo para un paisaje. En estos casos, la realidad no está únicamente fuera sino también dentro del observador, y en rigor la realidad está constituida por una trama objeto-sujeto que no puede ser escindida. EL mundo de la pintura, por ejemplo, es el mundo de los colores y los colores no existen en la naturaleza; fuera de nosotros hay quizá ciertos corpúsculos que viajan a una velocidad fantástica, guiados por ondas-pilotos de naturaleza matemática. Como dice Whitehead, la naturaleza es una triste cosa, sin colores ni sonidos ni fragancias; todos esos atributos son puramente humanos. Radical e inevitablemente (pero

¿por qué evitarlo?) nuestra visión del mundo es subjetiva, y cada uno de nosotros está creando colores y músicas, groseros o delicados, complejos o simples, según nuestra sensibilidad, nuestra imaginación y nuestro talento.

ESCRITORES EN SERIO

«No te gusta Mérimée precisamente por aquellas dotes que hacen de él un «artista exquisito». Sentís que es un hombre que ignora toda seriedad de ambiente, que se resiste a comprometerse, que recorta cuadros multicolores en una falsa sociedad prestada. Cambia de ambiente como de traje. No sabe vivir el drama del *hombre en su ambiente*, e incluso cuando es trágico lo es de oídas, por suposición, pero le faltan las raíces hundidas en la tierra (*Carmen*). Todo lo contrario de Stendhal, que *vive* la sociedad de su época con la pasión de un fanático y de un santo demonio.» (Pavese)

PRESCINDENCIA DEL AUTOR

Stephen Dedalus, en el *Retrato*, nos dice que «la personalidad del artista, a primera vista grito y cadencia, y después narración fluida y ondulante, desaparece de puro refinamiento, se impersonaliza, por decirlo así... El artista, como el Dios de la creación, queda dentro, o más allá, o por encima de su obra, invisible, sutilizando fuera de la vida, indiferente, arreglándose las uñas».

La novela debía ser una *épica moderna*, y como toda *épica* exigiría la desaparición total del narrador.

¡Qué ilusión! Por lo que sabemos de la vida de Joyce, tanto el *Retrato* como el *Ulises* no son sino la proyección sentimental, ideológica y metafísica del propio Joyce, de sus propias pasiones, de su drama o tragicomedia personal.

COMO EL LECTOR TERMINA LA OBRA DE CREACIÓN

Sobre la relación entre el autor y el lector, en su obra *Qué es la literatura*, Sartre ha dicho todo lo que puede decirse:

«El objeto literario es un trompo extraño que sólo existe en movimiento. Para que surja, hace falta un acto concreto que se denomina la lectura y, por otro lado, sólo dura lo que dure la lectura.»
«Sólo hay un arte por y para los demás.»

«Sin duda, el autor lo guía; los jalones que ha colocado están separados y hay que llegar hasta ellos e ir más allá. En resumen, la lectura es creación dirigida. Por una parte, en efecto, el objeto literario no tiene otra sustancia que la subjetividad del lector; la espera de Raskolnikov es *mi* espera, una espera que yo le presto; sin esta impaciencia del lector no quedarían más que signos languidecentes; el odio del personaje contra el juez de instrucción que lo interroga es mi odio, requerido, captado por los signos, y el mismo juez no existiría sin el odio que le tengo a través de Raskolnikov. Es ese odio lo que lo anima, lo que constituye su carne.»

«Así, para el lector, todo está por hacer y todo está hecho; la obra existe únicamente en el nivel exacto de sus capacidades.»

«Ya que la creación no puede realizarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado, ya que un autor puede percibirse esencial a su obra sólo a través de la conciencia del lector, toda obra literaria es un llamamiento.»

«De este modo, la lectura es un pacto de generosidad entre el

autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo.»

«Escribir es, pues, revelar el mundo y a la vez proponerlo como una tarea a la generosidad del lector.»

«Entre los dos asumimos la responsabilidad del universo.»

TRIPLE EFECTO DE LA CRISIS SOBRE LA LITERATURA

En medio del desastre y del combate, inmersos en una realidad que cruje y se derrumba a lo largo de formidables grietas, los artistas se dividen en aquellos que valientemente se enfrentan con el caos, haciendo una literatura que describe la condición del hombre en el derrumbe; y los que, por temor o asco, se retiran hacia sus torres de marfil o se evaden hacia mundos fantásticos. Pero por efecto de ambas actitudes se produce una proliferación de modalidades técnicas: en un caso, provocadas por la necesidad urgente de explorar y describir los abismos que se abren en la catástrofe, abismos que no pueden recorrerse ni expresarse con los viejos instrumentos; y en el caso opuesto, por esa tendencia que tiene toda literatura preciosista a las búsquedas puramente formales.

No hay que creer, sin embargo, que esos tres movimientos permanezcan ajenos entre sí. Por el contrario, aparecen entrañablemente vinculados entre sí, y no es asombroso que de pronto una técnica inventada por esos orfebres de gabinete haya servido a la otra raza de artistas para descender a sus abismos.

PUREZA, ETERNIDAD Y RAZÓN

Somos imperfectos, nuestro cuerpo es débil, la carne es mortal y corrompible. Pero por eso mismo aspiramos a algo que no tenga esa desgraciada precariedad: a algún género de belleza que sea perfecta, a un conocimiento que valga para siempre y para todos, a principios éticos que sean absolutos. Al levantarse sobre las dos patas traseras, este extraño animal abandona para siempre la felicidad zoológica e inaugura la infelicidad metafísica que resulta de su dualidad: descabellada hambre de eternidad en un cuerpo miserable y mortal.

Entonces comienzan las preguntas: ¿Existe algo eterno más allá de este mundo transitorio y en perpetuo cambio? Y si existe ¿cómo podemos alcanzarlo, mediante qué intermediario, merced a qué fórmula mágica? Ya los griegos se plantearon en occidente este problema y encontraron la solución en las matemáticas. Claro: hasta las poderosas pirámides faraónicas, levantadas con la sangre y las lágrimas de miles de esclavos, son apenas pálidos simulacros de la eternidad, derruidas finalmente por los huracanes y las arenas del desierto; pero la ingrávida pirámide matemática que es su modelo permanece inmune a los poderes destructivos del tiempo. Y si ese paisaje que tenemos ante nuestros ojos se presenta con colores cambiantes, según la hora y el lugar desde donde lo contemplamos; si todo lo que entra por nuestros sentidos es mudable y sujeto a discusión, está teñido por nuestros estados de ánimo y deformado por nuestras pasiones, es relativo y radicalmente subjetivo; este teorema que demostramos, en cambio, vale para todos, aquí en Grecia o allá en Persia, se haga su demostración en nuestra lengua o en cualquier otra lengua real o inventada, estemos poseídos por el furor o seamos

indiferentes a esa verdad o cualquier verdad.

Los griegos, desde Pitágoras, observaron este extraordinario hecho, asombroso apenas se reflexione un poco, y naturalmente concluyeron que la matemática señalaba la ruta secreta que, a través de la selva oscura de nuestras sensaciones, mediante la sola guía de la razón, con la única ayuda del pensamiento puro, nos conducía al universo eterno de la verdadera realidad, desde este mundo confuso que suscitaba el escepticismo de Heráclito. Así surgió en el pueblo helénico el prestigio del pensamiento como instrumento del conocimiento, y ese divino prestigio perduraría en Occidente a través de casi dos mil quinientos años de guerras, invasiones, derrumbes y devastaciones.

Hasta que filósofos que parecen hacer literatura y escritores que parecen hacer filosofía lo negaron.

LA COMUNICACIÓN MEDIANTE EL ARTE

Dice Berdiaeff que el yo se esfuerza en romper la soledad mediante varios intentos: el conocimiento, el sexo, el amor, la amistad, la vida social, el arte. Y agrega que si sería inexacto afirmar que la soledad no se atenúa, en cambio puede afirmarse que ninguno de esos medios es capaz de vencerla definitivamente; porque todos conducen a la objetivación, y el yo no puede alcanzar al otro yo, sino en un acto de comunión interior. Sólo encuentra, al término de cada uno de esos caminos el implacable objeto, la sociedad objetivada.

En lo que se refiere al arte no me parece acertado: el Tú (contemplador) alcanza al Yo (artista) *a través* del objeto artístico, no *en* el objeto artístico. Como lector de *Rojo y negro* yo ingreso en la intimidad misma de Stendhal, y él ingresa en la mía como creador. Tal vez podría decirse algo semejante del amor, considerando un amor como un objeto artístico. En ese caso, la «cristalización» stendhaliana sería la formación de ese objeto.

ESPEJO DE STENDHAL

Suponiendo posible la fiel reproducción del mundo externo, no veo para qué esa inútil duplicación. Muchos se proponen este desatinado oficio de papel carbónico, con tanta furia como ineficacia, pues aun en los más triviales casos el papel carbónico da a la realidad su propio color. Otros pretenden engañarse a sí mismos y engañar a los demás respaldando su pretensión con el inevitable espejo de Stendhal. Artefacto bastante mentiroso, por cierto: al menos el utilizado por el inventor.

LA NOVELA-ROMPECABEZAS

La necesidad de dar una visión totalizadora de Dublin obliga a Joyce a presentar fragmentos que no mantienen entre sí una coherencia cronológica ni narrativa, fragmentos de un complicado y ambiguo rompecabezas; pero de un rompecabezas que nunca aparecerá completamente aclarado, pues muchas de sus partes faltarán, otras permanecerán en las tinieblas o serán apenas entrevistas. Esto no es un arbitrario juego destinado a asombrar a los lectores: es lo que sucede en la vida misma: vemos a una persona un momento, luego a otra, contemplamos un puente, nos cuentan algo sobre un conocido o desconocido, oímos los restos dislocados de un diálogo; y a estos hechos actuales en nuestra conciencia se mezclan los recuerdos de otros hechos pasados, sueños y pensamientos deformes, proyectos del porvenir. La novela que ofrece la mostración o presentación de esta confusa realidad es *realista* en el mejor sentido de la palabra.

EL ARTISTA ES EL MUNDO

Por la época en que escribía *Madame Bovary*, escribe Flaubert en su Correspondencia: «Es algo delicioso cuando se escribe no ser uno mismo, sino circular por toda la creación a la que se alude. Hoy, por ejemplo, hombre y mujer juntos, amante y querida a la vez, me he paseado a caballo por un bosque, en un mediodía de otoño bajo las hojas amarillentas; yo era los caballos, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el sol rojo que hacía entrecerrar sus párpados, ahogados de amor».

INFLUENCIA DE LAS ARTES PRESTIGIOSAS

Cuando apareció la fotografía, una cantidad de pintores, subyugados por la maravilla, la tomaron como modelo y trataron de pintar como si fueran fotógrafos. Inútil subrayar lo que esa actitud tenía de infantil.

Sin embargo, aquello tenía cierta lógica, ya que al fin de cuentas se trataba de dos formas estrictamente plásticas de ver el mundo. No así lo que ahora pasa con la novela cuando trata de imitar al cine; ya que al hacerlo renuncia a uno de sus atributos más preciosos: la posibilidad de describir a los hombres por dentro.

Que esto suceda, como una calamidad, es ya lamentable. Pero si a la calamidad se intenta elevarla a la categoría de virtud, como pretenden ciertos «objetivistas», entonces tenemos el derecho a ponerlos en su lugar.

ASPECTOS DEL IRRACIONALISMO EN LA NOVELA

Críticos que prolongan la mentalidad racionalista del siglo pasado murmuran contra las ininteligibles novelas de nuestro tiempo. Pero aparte de que la obra de arte no tiene por qué ser inteligible (¿qué «quiere decir» una sinfonía de Mozart?), en el caso de la novela es impertinente pedir el orden intelectual que es propio de la lógica y la ciencia, ya que los seres humanos nada tienen que hacer con el principio de identidad o con el principio de contradicción. El irracionalismo es, pues, un atributo específico de la novela y un indispensable indicio de realidad.

Pero hay que distinguir variantes. En Kafka los juicios tienen rigor sintáctico, hay coherencia entre sujeto y predicado; pero esa coherencia no va más allá de la frase, pues no hay continuidad de razonamiento sino la continuidad o «lógica» propia de los sueños: el determinismo inteligible ha sido reemplazado por otro misterioso o sobrenatural. En Joyce el irracionalismo llega hasta el propio juicio, pues por momentos desaparece el acuerdo entre el sujeto y el predicado: al lenguaje lógico sucede el lenguaje asintáctico. Faulkner, que en *El ruido y el furor* escribe bajo la directa influencia de Joyce, se sirve de esa técnica para intentar un realismo absoluto (lejos de practicar el irrealismo que suponen los entusiastas del naturalismo fotográfico), ya que sólo mediante esa técnica puede describir aproximadamente la visión que tiene un idiota del mundo, de un ser para el cual el universo es un conglomerado de olores, visiones fugitivas y sabores: un universo caótico y contingente.

NOVELISTAS Y REVOLUCIONES

El escritor de ficciones profundas es en el fondo un antisocial, un rebelde, y por eso a menudo es compañero de ruta de los movimientos revolucionarios. Pero cuando las revoluciones triunfan, no es extraño que vuelva a ser un rebelde.

FIN DE UNA ERA MASCULINA

Espíritu femenino: la tierra, la inconsciencia, la curva, lo barroco, el instinto, los símbolos, lo demoníaco, lo mágico.

Espíritu masculino: la ciudad, la razón, el concepto puro, la línea recta, lo clásico, lo científico.

Esta crisis es el fin de una civilización masculina, y ese fin anuncia claramente un renacimiento mágico, el ascenso de las culturas primitivas y religiosas: Asia, América, África.

NECESIDAD DE RELEER

«Simple y sencillamente, la gran obra se negará a entregar su plena significación, su belleza esencial, a la primera lectura.

Y mientras no nos hayamos abierto camino pacientemente hasta el centro creador, no podremos verdaderamente afirmar que lo hemos aprehendido.» (Middleton Murry)

A ESCRIBIR BIEN, POR FAVOR

Una gran literatura se caracteriza por decir algo importante para el destino del hombre *y por decirlo bien*. La mala fe, una estética equivocada o la mera idiotez han hecho prosperar entre nosotros teorías según las cuales escribir bien es pronunciarse por la decadente concepción del arte puro. Esta burda doctrina es refutada por simple enumeración: Cervantes, Dante, Shakespeare, Tolstoi, Proust, etc. En cuanto a la inversa y optimista teoría de que basta escribir groseramente o gruñir una especie de rabia para constituirse en un inmortal creador, es inútil poner ejemplos: nos rodean por todos lados.

LA GRAN LITERATURA NO ES COSA DE BROMA

En estos países se confunde seriedad con hueca solemnidad: la solemnidad de las vacas. Una vaca que aquí tuviese la suerte (o la desgracia) de nacer con cuerpo de hombre, sin más que mantener ese silencio vacuno y esa solemne mirada de rumiante, llegaría seguramente a académico y a ministro.

De modo que cuando digo que la literatura grande es necesariamente seria, no me estoy refiriendo a esa correcta apariencia funeraria que caracteriza a los figurones criollos. Hablo de otra cosa. Serio, por supuesto, es Tolstoi, pero también lo es Moliere en sus lavativas gigantes y Gombrowicz en *Ferdydurque*. No nos engañemos, en efecto, con los palos que llueven sobre el Quijote y hasta sobre el pintoresco Sancho: en cuanto nos descuidamos tenemos lágrimas en los ojos. También Puchkin, cuando oía aquellas comiquísimas historias de Gógol, entre carcajadas equívocas decía: «¡Dios mío, qué triste es Rusia!». Queriendo significar, naturalmente, qué triste es el hombre en general y qué espantoso es su tránsito sobre la tierra.

Literatura seria, pues, es la descripción de la tragicómica dualidad de la criatura humana; esa tragicomedia que resulta de su doble condición de sapo y ángel; esa grotesca (pero patética) dualidad que lo hace hablar de la eternidad cuando todos sabemos que viviremos alrededor de sesenta años; esa estúpida (pero heroica) dualidad que lo lleva a ocuparse del absoluto y de las ideas puras cuando está perfectamente comprobado que terminará con, vertido en una inmundada pasta hirviente de gusanos.

Literatura para divertirse, en cambio, es la mayor parte de las novelas de terror, la totalidad de las novelas policiales, buena porción de la literatura fantástica y una considerable cantidad de páginas de James Joyce. No digo que sea de mala calidad, que necesariamente sea nefasta, ni que sea de fácil obtención: quiero decir que no es gran literatura, aunque a veces alcance a ser genial.

En suma, llamo gran literatura a la que se propone la investigación de la condición humana. Y casi diría a la investigación *feroz*, pues la ausencia de ferocidad me hace dudar sobre el auténtico propósito de ese investigador. Ya que un hombre que no se plantee ese problema con indignación, un escritor que no esté impulsado por una despiadada furia contra Dios o contra la Nada es muy improbable que tenga posibilidades (o ganas) de atravesar el abismo.

ARTE Y SOCIEDAD

Es fatal que de alguna manera el arte esté relacionado con la sociedad, ya que el arte es hecho por el hombre, y el hombre (aunque sea un genio) no está aislado: vive, piensa y siente en relación con su circunstancia.

Pero ese «de alguna manera» implica un tipo de vinculación infinitamente más complejo y sutil que el famoso «reflejo». Según esta doctrina, que pretende ser realista pero que en rigor es fantástica, el arte es un reflejo de la sociedad en que aparece. Y en los casos más caricaturescos, llega a afirmar que refleja la situación económica y clasista. Estos doctrinarios, que suelen titularse marxistas, no han pensado, al parecer, que si esa teoría fuese correcta no tendría explicación ni el propio marxismo: producido por el intelectual burgués Karl Marx, viviendo tanto él como su colaborador el industrial Engels en una típica sociedad burguesa, herederos (conscientes y orgullosos) de una gran cultura también burguesa ¿cómo podrían haber inventado o descubierto la teoría de la revolución proletaria?

No parece que una caricatura semejante pudiera ser tomada en serio. Y sin embargo tiene vigencia, realiza análisis, emite recomendaciones, formula acusaciones todos los días. Ya el propio Lenin le decía a Gorki, a propósito de Tolstoi, que «nunca se había descrito tan profundamente al muyic hasta que llegó este conde». Lección que sin embargo no parece haber servido ni para el propio Gorki, pues inventó el famoso realismo socialista.

Hay, qué duda cabe, alguna relación entre el artista y su

circunstancia, y es claro que Proust no podría haberse forreado en una tribu de esquimales. A veces ese vínculo es neto, como el que existe entre la aparición de la clase burguesa y la irrupción de la proporción y la perspectiva en la pintura. Pero las más de las veces ese vínculo es mucho más complejo y, sobre todo, contradictorio, ya que el artista es en general un ser disconforme y antagónico, y porque en buena medida es precisamente su desafecto a la realidad que le ha tocado vivir lo que lo lleva a crear otra realidad en su arte; que discrepa tanto de aquélla como el sueño de la vida diurna, y por motivos semejantes. El hombre no es un objeto pasivo, y por lo tanto no puede limitarse a reflejar el mundo: es un ser dialéctico y (como sus sueños lo prueban), lejos de reflejarlo, lo resiste y lo contradice. Y este atributo general del hombre se da con más histérica agudeza en el artista, individuo por lo general anárquico y antisocial, soñador e inadaptado.

¿Cómo explicar, si no, tantas contradicciones? En el seno mismo de los salones del siglo XVIII, hombres que pertenecen a esa misma sociedad refinada y decadente, escritores admirados y celebrados, engendran libros que preparan la destrucción de esa misma sociedad. Y ni siquiera coherentemente, ni siquiera en un solo haz definido, sino en movimientos tan contradictorios entre sí como el naturalismo de Rousseau y el racionalismo científico de los enciclopedistas.

Se produce luego la Revolución y el arte que oficialmente ha de representarla es la pintura reaccionaria y neoclásica de David, un arte que ridiculamente terminará con sus famosos cascos de bomberos. Arte superficial, como todo arte conformista y oficial. Mientras los grandes y verdaderos artistas harán, como siempre, una creación refractaria y herética. La literatura, sobre todo la literatura, es algo así como la inversa de la sociedad: en las épocas teocráticas es a menudo anticlerical, como lo demuestran los *fabliaux* de la Edad Media; y, al revés, nunca se produce una literatura tan profundamente religiosa como en las épocas laicistas. Piénsese en la calidad de la literatura

católica en la Francia de la Tercera República o en la Inglaterra protestante de hoy.

Ya Matthew Arnold señalaba que en épocas de convencionalismo y de seco racionalismo termina por vencer la necesidad de pasión, de efusión y relieve; y recíprocamente. Y Erich Kahler muestra cómo cada vez que en la historia de la humanidad un principio es llevado hasta sus últimas consecuencias se vuelve contra sí mismo.

Por otra parte, la sociedad funciona como algo mucho más complicado que una simple estratificación en clases de naturaleza económica. Admitiendo que en un momento dado existan la nobleza, la burguesía y el proletariado, el problema del arte se complica infinitamente como consecuencia de los siguientes factores:

Los grupos verticales. Mientras los reflejistas tienen sólo en cuenta las clases horizontales, esos grupos tienen gran peso en la producción, el tipo y la tonalidad del arte. Estos sectores que atraviesan de arriba a abajo una sociedad, ya sean de edad o de religión, de sexo o de temperamento, tienen un decisivo efecto sobre las creaciones tan sutiles del alma humana, que no sólo reacciona de acuerdo con los problemas económicos sino con sus ansiedades propias de la edad o de su sexo, con las preocupaciones de su religión o su moral, etc. Lalo y otros sociólogos han observado que los niños, por ejemplo, son en general observadores, en lo que al arte se refiere. El guiñol y los títeres perpetúan los personajes de la antigua comedia italiana; las fábulas y los cuentos son vestigios de antiguos mitos; sus juegos son antiquísimos y universales (un niño del Tibet juega con las mismas piedrecitas y las mismas reglas que el chico argentino que en mi infancia jugaba al «inenti»), instrumentos antiguos como la cerbatana, la honda o el arco siguen manteniendo su prestigio al lado de las ametralladoras; su música conserva arcaicos instrumentos, como el tambor y la matraca.

También son conservadores, aunque por otros motivos, los viejos, los hombres de campo y los grupos religiosos; razón por la cual nuestros sacerdotes siguen vistiendo como en la Edad Media y la inmensa mayoría de nuestras iglesias siguen haciéndose en estilo románico o gótico.

Son en cambio revolucionarios los adolescentes, los jóvenes, ciertos tipos de adultos (neuróticos, resentidos, inadaptados, inquietos, pobres).

Además de los grupos conservadores y de los revolucionarios están los *propagadores*, religiosos, comerciantes, naciones colonizadoras, sectas artísticas, razas migratorias como los judíos. Así, en el caso del gótico, su difusión fue obra de los obispos cistersianos y de los estudiantes de la Universidad de París. Del mismo modo, los mahometanos transformaron la arquitectura de la India, llevándole el minarete y la cúpula en forma de bulbo. ¿Cómo explicar estos objetos o modalidades del arte por la sola realidad económica de una nación? La influencia de la religión sobre el arte, en general, suele ser mucho más poderosa que la de cualquier otro factor social: la prohibición musulmana de representar la divinidad les quitó la posibilidad de una plástica como la de los católicos, y en cambio los impulsó al arabesco y a la arquitectura; en Holanda, por un motivo parecido, el artista pintor se volcó hacia el paisaje y el retrato burgués; y es probable, a mi juicio, que la prohibición luterana de las imágenes, al arrancarle al artista buena parte de sus ansiedades de expresión, haya sido la causa o una de las causas del notable desarrollo musical a partir de la Reforma.

Otra complicación que nada tiene que hacer con las clases es la de las *transfusiones culturales*, ya sea por la conquista o la guerra, por el comercio o la emigración o, en fin, por la llegada de una religión prestigiosa a un territorio nuevo. Infinidad de creaciones, algunas de enorme trascendencia y vigor, se deben a esta clase de transfusiones: la

música negra en América, con su síntesis de corales luteranos, canciones escocesas o irlandesas y vieja tradición Africana es el ejemplo más significado. En algunos casos la cultura indígena es herida de muerte, como se ve en comunidades conquistadas brutalmente por la sórdida colonización europea, con sus artículos de bazar y sus telas producidos en masa en la metrópoli. Pero en general se produce el hibridaje, y así como los europeos entran en el África, los Africanos entran en Europa, el arte negro, se inyecta sutilmente en la cultura de los conquistadores.

Además de las influencias provenientes de los grupos verticales, además de los factores temperamentales que son propios de cada individuo y que pueden darse en cualquier clase social, todavía en el arte hay una fuerza intrínseca que poco tiene que ver con la sociedad: operan en él el cansancio y el capricho. Como las modas en el vestir, muchas de sus renovaciones ocurren por agotamiento psíquico, por hastío, por el solo placer de llevar la contra a la generación anterior o a enemigos poderosos en el propio arte, por frivolidad, por rencor, por astucia, por el solo gusto del cambio.

Y por motivos semejantes a los que hace a un niño sentirse más unido a su abuelo que a su padre (en virtud de esos dos rencores sucesivos): Proust no sale de Balzac sino de Saint-Simon.

Por último, la «duración artística» no coincide con la astronómica, ni con la social, ni con la psicológica, excepto en casos muy excepcionales: la oda pindárica surgió como consecuencia de los juegos nacionales, pero desapareció aun cuando esos juegos perduraron. Para colmo, la duración no es la misma en las diferentes artes, aunque hayan nacido sincrónicamente y por un impulso común: el templo griego (y tanto por el espíritu conservador de las religiones como por motivos materiales y físicos) no cambió casi en un milenio; y por esos motivos es más fácil seguir la huella de los grandes ciclos en la

arquitectura que en la pintura o en la literatura, donde es más visible y más operante la lucha de generaciones o escuelas.

Es, pues, absurdo buscar paralelismos estrechos entre el arte y la organización social de su tiempo. Aun suponiendo que las condiciones económicas o de clase ejercen influencia sobre el artista, esa influencia a menudo es inversa, y además sobre su espíritu ejercen simultánea influencia la tradición, las obras o las modalidades de otra cultura rival o conquistadora o paradigmática, el temperamento del creador, su edad, sus crisis personales, su religión o su filosofía, el cansancio o el entusiasmo, sus resentimientos de capilla.

DONDE SE APRENDE A ESCRIBIR

Dijo Emerson: «Si quiere aprender a escribir, debe hacerlo en la calle. Tanto para los propósitos como para los medios de ese arte, debe frecuentar la plaza pública. El pueblo, no la universidad, es el hogar del escritor.»

Si esto no es toda la verdad, hay que reconocer que es la mejor parte.

MÁS SOBRE ARTE Y ESTRUCTURA ECONÓMICA

Tomemos el caso más favorable para los que imaginan el arte como un reflejo de la estructura económica: el Renacimiento. Ya vimos cómo a partir del siglo XII surgen las comunas y con ellas una nueva clase dominada por el cálculo. Vimos también cómo esa mentalidad se impone en todas las manifestaciones del espíritu, hasta llegar a la pintura con la perspectiva y la proporción. Y sin embargo ¡cuántas complicaciones! Ya en pleno Renacimiento, comparemos la *Cena* de Leonardo con la tumultuosa realización del mismo tema en Tintoretto. O comparemos el desmesurado arte gótico de las comunas francesas o alemanas con el arte clásico de los italianos, a pesar de la semejante estructura económica. Más, aún: en la propia ciudad, hasta en la misma clase de gente ¿qué tiene de común el arte desgarrado y angustioso de Miguel Angel con ese espíritu realista y calculador de los burgueses que lo rodean? Y hasta en el mismo creador, en fin, en virtud de esa eterna lucha entre el impulso dionisiaco y la forma apolínea que siente todo gran artista ¿cómo explicar mediante las estructuras económicas o sociales, que siguen siendo las mismas, el contraste entre las obras severamente clásicas de ese mismo Miguel Angel y sus estallidos barrocos? ¿o entre el Donatello romántico y místico del San Giovannino con el clásico del Gattamelata?

SOBRE LA CENSURA

Que el Estado o la Policía decidan qué clase de libros merecen ser publicados, es siempre mortal, como lo prueba la mediocridad en que termina el arte en las sociedades totalitarias.

Hay, por lo demás, el ejemplo tristísimo de Baudelaire, de Flaubert, de Joyce. Qué digo: está el comiquísimo caso del pastor protestante George Bernard Shaw, perseguido por un sermón sobre prostíbulos. Y el ejemplo de la tierna novela de D. H. Lawrence, a quien —supongo que para subrayar su disposición ética y religiosa— Malraux llama predicador del coito.

Sin embargo, todo eso se refiere a grandes escritores. ¿Podemos estar en forma absoluta e incondicional, como hoy es moda, contra *toda* forma de discriminación? A mí no me parece ventajoso que un chico de diez años vea ciertos films, como no creo que sea bueno en ningún sentido (ni siquiera para el porvenir de la literatura) que un adolescente lea *Otra que orquídeas para Miss Blandish*, ese género de productos que con razón Orwell calificaba de fascismo literario; literatura que ha contribuido más al desarrollo del patoterismo sádico en la juventud que al perfeccionamiento del Arte.

Tengamos, pues, cautela y no incurramos en una suerte de fariseísmo al revés: el de la libertad absoluta e incondicional para cualquier objeto impreso. Se me dirá que nadie pretende defender eso que simplemente es mala literatura. Pero ¿no es eso ya una discriminación? Desde luego, una cosa es que el enjuiciamiento lo haga un gran artista y otra, muy distinta, que lo haga el jefe de policía.

A QUIEN ESCRIBIERE

«Haber escrito algo que te deja como un fusil disparado, que aún se sacude y humea, haberte vaciado por entero de vos mismo, pues no sólo has descargado lo que sabes de vos mismo sino también lo que sospechas y suponés, así como tus estremecimientos, tus fantasmas, tu vida inconsciente; y haberlo hecho con sostenida fatiga y tensión, con constante cautela, temblores, repentinos descubrimientos y fracasos, haberlo hecho de modo que toda la vida se concentrara en ese punto dado, y advertir que todo ello es como si no existiera si no lo acoge y le da calor un signo humano, una palabra, una presencia; y morir de frío, hablar en el desierto, estar solo noche y día como un muerto.» (Pavese)

LA NOVELA COMO REVELACIÓN Y ACCIÓN

«Así, el prosista es un hombre que ha elegido cierto modo de acción secundaria, que podría ser llamada acción por revelación. Es, pues, perfectamente lícito formularle esta segunda pregunta: ¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambios quieres producir en el mundo con esa revelación? El escritor «comprometido” sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la Sociedad y de la condición humana. El hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios. Porque Dios, si existiera, estaría, como lo han visto claramente algunos místicos, *situado* en relación con el hombre. Y es también el ser que no puede ver ni siquiera una situación sin cambiarla, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, como hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo. Es en el amor, en el odio, en la cólera, en el miedo, en la alegría, en la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación como el hombre y el mundo se revelan *en su verdad*... Sabe que las palabras, como dice Brice-Parain, son pistolas cargadas. Si habla, dispara. Puede callarse, pero si ha optado por tirar es necesario que lo haga apuntando a blancos, y no como un niño, al azar, cerrando los ojos y por el solo placer de oír las detonaciones... La función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente.» (Sartre)

FUERZA ESTILÍSTICA

Pascal rehacía encarnizadamente sus textos, de modo que sus repeticiones, sus aparentes negligencias responden a su idea de lo que debía ser una buena prosa, a su búsqueda de relieve, poder de convicción y fuerza: no la gris corrección gramatical ni estilística.

El profesor Albalat en *Le travail du style* denuncia graves repeticiones en Stendhal, pues es de las personas capaces de escribir una página de más para evitar la reiteración de un *que*. Con toda seguridad, las novelas de este profesor, anunciadas en la portadilla del mismo libro, están exentas de ese desagradable defecto.

LA ANGUSTIA, ¿LUJO DE LA BURGUESÍA?

«No tengo inconveniente en admitir la descripción marxista de la angustia “existencialista” como fenómeno de época y de clase. El existencialismo, en su forma contemporánea, aparece sobre la descomposición de la burguesía y su origen es burgués. Pero el que esta descomposición pueda *revelar* ciertos aspectos de la condición humana y posibilitar ciertas intuiciones metafísicas no significa que estas intuiciones y esta revelación sean ilusiones de la conciencia burguesa o representaciones míticas de la situación.» (Sartre)

SOFISMAS SOBRE LITERATURA POPULAR

Muchos admiran a Arlt por sus defectos, que creen sus virtudes. Pero es grande a pesar de ellos, a pesar de esa mala retórica de la que no tuvo tiempo de deshacerse. Hay en sus obras demasiada «literatura», lo que puede parecer incompatible para un hombre cuya única universidad fue la calle. Pero es que también en la calle hay retórica, y la peor. Una retórica que se adquiere leyendo la mala literatura de las radio-novelas y las crónicas deportivas o policiales de los diarios; allí donde se lee *equino* en lugar de caballo y *precipitación pluvial* en lugar de lluvia. Ya Stendhal se reía de los cursis que decían *coursier* en lugar del modesto, servicial y cotidiano *cheval*. Porque ha sido siempre rasgo característico de una mala educación literaria la idea de que el estilo consiste en emplear palabras grandiosas para reemplazar a las modestas palabras que empleamos todos los días. Y la mayor parte de la gente de la calle, que del mismo modo (y por motivos psicológicos idénticos), intenta imitar las modas de la alta sociedad que ve en las revistas, trata de emplear el lenguaje que considera distinguido, que no puede ser otro que el propalado por los diarios, la radio, la historieta y la televisión. De modo que el pueblo, sobre todo el de hoy (acondicionado monstruosamente por esos instrumentos masivos y centralizados) no es esa fresca y virginal fuente de toda sabiduría y de toda belleza que imaginan ciertos estéticos del populismo, sino el alumnado de una pésima universidad, envenenado por el folletín de la historieta o la fotonovela, por un cine para oficinistas y por una retórica para chicas semianalfabetas y cursis.

Acaso el pueblo, tal como existía en las primitivas comunidades, tenía un sentido profundo y verdadero del amor y la muerte, de la

piEDAD y el heroísmo. Ese sentido profundo y verdadero que se manifestaba en la mitología, en sus cuentos folklóricos y leyendas, en la alfarería y en las danzas rituales. Cuando el pueblo estaba aún entrañablemente unido a los hechos esenciales de la existencia: al nacimiento y la muerte, a la salida y puesta del sol, a las cosechas y al comienzo de la adolescencia, al sexo y el sueño. Pero ahora ¿qué es, realmente, el pueblo? Y, sobre todo, ¿cómo puede tomárselo como piedra de toque de un arte genuino cuando está falsificado, cosificado y corrompido por la peor literatura y por un arte de bazar barato? Basta comparar la vulgaridad de cualquier estatua fabricada en serie para el adorno del hogar o para una iglesia contemporánea con un ícono popular o un fetiche Africano para advertir el enorme foso que se ha abierto entre el pueblo y la belleza. En la tribu más salvaje del Amazonas o del África Central no encontraremos jamás la vulgaridad ni en sus potiches ni en sus vasijas ni en sus trajes que hoy nos rodean por todos lados.

Así llegamos a otra conclusión que podría parecer paradoja!

Y es que en nuestro tiempo sólo los grandes e insobornables artistas son los herederos del mito y de la magia, son los que guardan en el cofre de su noche y de su imaginación aquella reserva básica del ser humano, a través de estos siglos de bárbara enajenación que soportamos.

No es, en suma, el artista quien está deshumanizado, no es Van Gogh o Kafka quienes están deshumanizados, sino la humanidad, el público.

ARTE MAYORITARIO

Contra los que pretenden, demagógicamente, que toda gran obra de arte a la larga es mayoritaria; y contra los exquisitos que pretenden lo contrario, creo que es fácil demostrar que ambas pretensiones son sofisticas.

1. Hay literatura grande y sin embargo minoritaria: Kafka.
2. Hay literatura minoritaria y sin embargo mala: la mayor parte de los poemas que hoy se escriben, meros logogrifos o logomáquicos.
3. Hay literatura grande y mayoritaria: *El viejo y el mar*.
4. Hay literatura mayoritaria y mala: historietas, fotonovelas, literatura rosa, casi toda la literatura policial.

COMPLEJIDAD DE TEMAS Y PERSONAJES

No hay temas complicados, que están ahí fuera esperando a su relator: hay escritores complicados. La historia de un estudiante pobre que mata a una usurera, en mano de un cronista de diario, o en manos de uno de esos escritores que creen en el «objetivismo» del arte periodístico, no será más que una historia corriente de la gran ciudad. Hay miles de historias como éstas. En manos de Dostoievsky ya sabemos lo que es.

Lo mismo con respecto a los personajes.

VENTAJAS DE LA INCOMPRESIÓN

Buena observación de Van Wyck Brooks; «¿No es acaso un hecho que los novelistas en general triunfan gracias a sus irritaciones e indignaciones? Hawthorne triunfó en el polvo y en el viento de Salem. Flaubert, Stendhal, Sinclair Lewis y Dreiser son otros tantos ejemplos. ¿Y no demuestran las primeras novelas de Henry James que también a él se le puede aplicar esta regla? Mientras trataba con norteamericanos nativos, que siempre le incomodaban, todo le salió bien. Inglaterra le gustaba demasiado y a eso se debió su fatuidad posterior... Las gentes demasiado buenas o cultivadas lo arrullan a uno insensiblemente en una especie de fatuidad. Se entra en un paraíso de necios. Salvo en muy pequeñas dosis, la «buena sociedad” no es propicia para los escritores. Puesto que necesitan ser incomprensidos, requieren algo áspero en la atmósfera que los rodea... Los niños tienen tanto derecho a la incomprensión como a la comprensión. Lo mismo ocurre con los escritores y artistas, y éste es uno de los motivos por los que Inglaterra ha sido tan fértil en genios.»

Como se ve, no tenemos ninguna excusa en este país.

SOLEDAD Y SEXO

Probablemente nunca el amor carnal haya sido descrito con tanta crudeza como en la novelística de nuestro siglo. Bastaría pensar en D. H. Lawrence. Pero, por eso mismo, nunca ha alcanzado una mayor jerarquía espiritual y metafísica. Pues a través del cuerpo, en sus fugaces pero intensos éxtasis, el protagonista de esta literatura intenta la comunicación con el otro yo, con alguien igualmente libre, con una conciencia similar a la suya: intenta de ese modo escapar a la soledad y tal vez a la locura. Porque de todos los intentos que el hombre puede hacer para lograr ese contacto, el amor parece ser el más poderoso.

Pero mientras ese intento se realiza no *a través* sino con *el solo cuerpo*, sólo se logrará satisfacer las necesidades físicas del hombre, no sus necesidades metafísicas; el cuerpo propio y el del otro pertenecen al puro mundo de los objetos, el amor se reduce a un puro problema mecánico y, en última instancia, es una complicada variante del onanismo. Sólo la plena relación con el otro yo permite salir de uno mismo, trascender la estrecha cárcel del propio cuerpo y, a través de su carne y de la carne del otro (maravillosa paradoja) alcanzar su propia alma. Y ésta es la razón de la tristeza que deja el puro sexo, ya que no sólo deja en la soledad inicial sino que la agrava con la frustración del intento.

Berdiaeff sostiene que el instinto sexual encierra un elemento demoníaco y destructivo, pues nos arroja en el mundo estrictamente objetivo, donde la comunión entre los hombres es imposible y donde por lo tanto la soledad es total y definitiva. De ahí que el erotismo sexual aparezca tan frecuentemente ligado a la violencia, al sadismo y

a la muerte: parecería como que no pudiendo llegar a la otra subjetividad, no pudiendo satisfacer esa profunda necesidad de comunicación que le es inherente, el hombre se venga inconscientemente desgarrando, odiando y haciendo sufrir.

El tema de la soledad y de la incomunicación es uno de los temas que caracterizan a la literatura de esta época de crisis. Y, como consecuencia de lo que acabamos de decir, de una manera o de otra debe aparecer en ella el magno problema del sexo en relación con el espíritu.

RELACIÓN ENTRE EL AUTOR Y SUS PERSONAJES

Algunos contemporáneos de Balzac nos dicen que era vulgar y vanidoso. Pero lo cierto es que es capaz de crear personajes de una grandeza que no condicen con ese Balzac real (¿o aparente?).

Los personajes emanan del corazón del creador, pero pueden superarlo en bondad, en sadismo, en generosidad, en avaricia.

Todos los personajes centrales de una novela representan (de alguna manera) a su creador. Pero todos (de alguna manera) lo traicionan.

Madame Bovary soy yo, qué duda cabe. Pero también soy Rodolphe, en mi incapacidad para soportar mucho tiempo el temperamento romántico de Emma. Y también soy M. Homais, pues ¿mi romanticismo extremo no me ha terminado por convertir en algo así como un ateo del amor? El disgusto de Flaubert por los beatos del romanticismo es semejante al que los auténticos espíritus religiosos tienen por los beatos.

A medida que esos personajes de novela van emanando del espíritu de su creador, se van convirtiendo, por otra parte, en seres independientes; y el creador observa con sorpresa sus actitudes, sus sentimientos, sus ideas. Actitudes, sentimientos e ideas que de pronto llegan a ser exactamente los contrarios de los que el escritor tiene o siente normalmente: si es un espíritu religioso verá, por ejemplo, que alguno de esos personajes es un feroz ateo; si es conocido por su bondad o por su generosidad, en algún otro de esos personajes advertirá de pronto los actos de maldad más extremos y las

mezquindades más grandes. Y cosa todavía más singular: no sólo experimentará sorpresa sino, también, una especie de retorcida satisfacción.

LITERATURA PROBLEMÁTICA – LITERATURA GRATUITA

problema – juego vida – palabras fondo – forma acento
metafísico – acento estético preocupación – indiferencia desnudez –
pompa espíritu combatiente – espíritu cortésano

EL TEMBLOR DE ESCRIBIR

«Je ne m'attaque jamais à une oeuvre nouvelle que dans le tremblement. Je vis dans le tremblement d'écrire. Et plus on va, je croîs, plus on a peur.» (Péguy)

DESAZÓN Y LITERATURA NACIONAL

En todos estos últimos años, en estas décadas de desazón y de tristeza, he pensado que una literatura nacional no lo es porque recurra a los atributos externos de vestimenta o de lenguaje. Y que puede serlo, en el más profundo sentido, una literatura que exprese nuestro desconcierto. Ya que si los problemas últimos del hombre son perennes (los problemas de su esencial finitud, de su esencial imperfección terrenal), esos monstruos de la soledad y de la desesperanza sólo aparecen en la angustiosa noche de una nación.

Así como la madurez de un hombre comienza cuando advierte sus limitaciones, la de una nación comienza cuando sus conciencias más lúcidas comprenden que las infinitas perfecciones de que (como a la madre) la creían dotada, no son tales; y que, como en otras naciones, como en todas las naciones, sus virtudes están inexorablemente unidas a sus taras, taras de las que los seres honestos no pueden sino acusarse y avergonzarse. Motivo por el cual creo que nosotros empezamos a ser de verdad una nación madura. Y como al fin y al cabo cada hombre llega a tener con los años el rostro que se merece (puesto que ha sido elaborado no sólo con su carne sino con su espíritu, con sus valentías y cobardías, con sus grandezas y con sus miserias), nuestra patria tiene finalmente, en su madurez, el rostro que debía tener, el rostro que todos y cada uno de nosotros le hemos ido forjando sobre su carne viva: políticos o artistas puros, canfinfleros y honestos padres de familia, millonarios y peones, ateos y creyentes. De modo que si todos podemos reivindicar sus virtudes, nadie que no sea un canalla puede declararse sin culpa por sus males.

Toda gran literatura nacional resulta así una despiadada acusación a la patria, precisamente y en la medida en que es un despiadado ataque que el artista hace a su propia alma, en virtud de ese doble y oscuro proceso que da origen a los peores personajes de la ficción: a un Verjovensky o a un Babbit. Las mejores patrias, las que han hecho y han dicho algo al mundo, han sido vilipendiadas por sus más entrañables escritores, con el escritor desgarrado y sangrante: Hölderlin, Nietzsche, Dostoievsky, Gógol, Dickens, Baudelaire, Céline, Rimbaud, Thomas Hardy, Faulkner, Dante, Cervantes, Shakespeare. Como lo comprendió aquel noble espíritu de Puchkin, cuando derramaba lágrimas por su Rusia después de haber reído con las terribles historias de Gogol.

EL ARTE Y LA ETERNIDAD

Mediante el tiempo, el presente se convierte en pasado y los sueños del futuro en imperfectas y muertas realizaciones. La vida es lo relativo, ya que es lo temporal por excelencia.

Pero el amor ansia lo absoluto, motivo por el cual todos los grandes amores de alguna manera terminan trágicamente con la muerte.

En Chéjov, en Anouilh, simplemente, cruel y melancólicamente, todo consiste en dejar pasar el tiempo: frente a Orfeo y Eurídice, el autor coloca a la madre con el amante. La grotesca disonancia revela con la máxima crueldad la relatividad de la existencia.

¿Qué podría ser más siniestro, pues, que la inmortalidad? Lo inmortal es lo inverso de lo eterno, pues la eternidad es un presente absoluto: el tiempo no existe. El amor de Romeo y Julieta está eternizado en la tragedia de Shakespeare como una estatua, y será para siempre él mismo, inmune al tiempo y a sus poderes destructivos. La inmortalidad, por el contrario, es el paso del tiempo, la conversión del anhelado futuro en pasado, la purificación y el horror. Sin fin.

En el éxtasis amoroso o religioso el hombre se coloca fuera del tiempo, convierte el instante en absoluto. En ese momento teopático entra en contacto con la eternidad.

Quizá una de las raíces metafísicas del arte sea esa necesidad que tiene el hombre de rescatar un amor, una niñez, una ilusión del inexorable transcurso. Proust intenta en toda su obra eternizar el

pasado, convirtiéndolo en presente definitivo; el melancólico pasado que alguna vez fue futuro, es decir, ilusión. En *La náusea*, angustiado por la contingencia, el protagonista se refugia en la melodía – eterna – de un *blue*.

REFRACCIÓN DE LA OBRA EN EL PÚBLICO

Nuestra conciencia no es clara ni coherente, y uno mismo no «sabe» cómo son los propios sentimientos. Proyectados hacia el mundo, se refractan al entrar en un medio de diferente densidad y naturaleza, y al volver sobre nosotros, reflejados por otro espíritu, aumenta nuestra confusión. Algo parecido pasa con los personajes de una novela, que no son los mismos ni permanecen idénticos a sí mismos al ser sentidos por un lector. De modo que, en alguna medida, cada lectura rehace una obra literaria y cada generación o cada época le da un nuevo sentido.

Por supuesto, no toda novela produce en el lector la misma cantidad ni calidad de perturbación. Las grandes novelas son aquellas que nos dejan distintos a lo que éramos antes.

ATRIBUTOS DEL ESCRITOR

«La première condition pour écrire c'est une manière de sentir vive et forte.» (Mme. de Staël)

¿UNA LITERATURA DE LA ESPERANZA?

El hombre no sólo está hecho de desesperanza sino, y fundamentalmente, de fe y esperanza; no sólo de muerte sino también de ansias de vida; tampoco únicamente de soledad, sino de comunión y amor. La obra de Saint-Exupéry muestra cómo la literatura puede ser profunda y no obstante estar impregnada de cálidos sentimientos positivos. Dijo Nietzsche que un pesimista es un idealista resentido. Si modificamos levemente el aforismo, diciendo que es un idealista desilusionado, de ahí podríamos pasar a sostener que es un hombre que no termina nunca de desilusionarse; ya que hay en la condición psicológica del idealista una especie de inagotable candor. Y así como la desilusión nace de la ilusión, la desesperanza surge de la esperanza; pero una y otra, desilusión y desesperanza, son, curiosamente, el signo de la profunda y generosa fe en el hombre.

Los escépticos, los que nunca creen en nada, tampoco llegan a ser pesimistas. Por eso la literatura de hoy, la más poderosa y germina, jamás desciende al mero escepticismo, como tan a menudo lo hacía en los encantadores tiempos de Anatole France: incurre en la trágica desesperación que sigue al derrumbe de una fe y que casi invariablemente es el anuncio de otra. El hombre necesita un orden, una estructura sólida en la que hacer pie. Creyó hallarla en el orden científico, pero finalmente comprendió que era ajeno a nuestras más hondas necesidades espirituales: el derrumbe de la civilización tecnolátrica, cualesquiera sean sus causas materiales, reveló que ese orden científico, lejos de ofrecernos una base segura, nos convertía en esclavos de una implacable maquinaria; cuando creímos haber conquistado el mundo, descubrimos que estábamos a punto de ser

aplastados por él. En vastos movimientos, los hombres se precipitaron entonces hacia nuevas religiones laicas o políticas, cuando no se reintegraron al ámbito de las antiguas y auténticas religiones.

Y en tales condiciones surgió la nueva literatura. Primero, como una ansiosa investigación del caos, como un examen de la condición del hombre en medio del desbarajuste. Luego, y a través de esa indagación, como un intento más o menos oscuro de ofrecernos también ese orden que necesitamos, un rumbo en medio de la tempestad.

Para eso fue menester echar abajo los falsos valores de una sociedad regida por fetiches o por farisaicos y pequeños dioses burgueses.

Pero el orbe novelístico es el mundo de los deseos, de los sueños e ilusiones, de la realidad que no fue o no pudo ser: siempre un poco la inversa del mundo cotidiano; siempre un poco la tendencia a realizar lo contrario de lo que nos rodea. De ese modo, en el siglo del orden burgués proclamó el desorden y la anarquía, y héroes como Raskolnikov pusieron bombas debajo de los puentes y vías de comunicación de la hipócrita sociedad en que sufrían. Pero ahora, cuando las guerras totales y los totalitarismos nos han traído el caos universal, la novelística busca inconscientemente una nueva tierra de esperanza, una luz en medio de las tinieblas, una tierra firme en medio de la gigantesca inundación. Se ha destruido demasiado. Y cuando lo real es la destrucción lo novelesco no puede ser sino la construcción de alguna nueva fe.

Si esta tesis es correcta, no es arriesgado suponer que en los años próximos la novela que más resonancia tenga en el corazón de los hombres sea la que, de alguna manera, sea capaz de suscitar una nueva (pero genuina) esperanza.

LOS QUE HABLAN DE INMORALIDAD

«Tous les imbeciles de la Bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots: immoral, immoralité, moralité dans l'art et autres betises me font penser à Louise Villedieu, putain a cinq francs qui, m'accompagnant une fois au Louvre, où elle n'était jamais allée, se mit à rougir, à se couvrir le visage, et me tirant à chaque instant par la manche, me demandait devant les statues et les tableaux immortels comment on pouvait étaler publiquement de pareilles indécences.»
(Baudelaire)

LA NOVELA, EL ALMA Y LA CONFRATERNIDAD CON LOS DIOSES

¿Qué es lo humano? No la carne pura, que es su fundamento zoológico; ni el espíritu puro, que es su aspiración divina. Lo humano, lo específicamente humano, lo dolorosamente humano, es el alma.

Existe un universo eterno, invulnerable a los poderes destructivos del tiempo, un helado y rígido Museo de formas petrificadas que nuestro universo físico, en un proceso sin fin y sin eficacia, intenta copiar: es el universo de los entes matemáticos y de las ideas puras.

Ese universo platónico es el que el hombre aspira a conocer mediante el espíritu puro, cuando hace filosofía o matemáticas. Pero la novela se hace en esa región desgarrada y tenebrosa que es el alma. Escribimos novelas porque tenemos alma, porque por esa inevitable encarnación somos duales e imperfectos.

Un dios no escribiría novelas.

MAS SOBRE LA DIALÉCTICA DE LAS ESCUELAS

El existencialismo nace del seno del racionalismo, negándolo y coexistiendo con él. De modo parecido, del seno del neoclasicismo surge el romanticismo; y cuando éste se agota y degenera en folletín y sensiblería, produce el realismo de Flaubert (secreto y genuino romántico, como esos fanáticos presuntamente ateos que incendian iglesias) y la frigidez parnasiana:

Pas de sanglots humains dans le chant du poète

Pero el oficio de estatua cansa a los seres humanos, y así los parnasianos engendrarán a Verlaine y a Mallarmé. Que reivindicán a Baudelaire, con toda su oscuridad, decadencia y rareza. De este movimiento saldrá nuestro modernismo, y sobre todo de una gran ciudad como Buenos Aires, necesitados como están esos poetas de la noche y del alcohol. En el prólogo de *Belkiss*, Lugones reniega de un país «dominado por los crasos mastodontes del comercio, la honorable dinastía de la lezna, los impertinentes gabanes del caballero de industria, bisnieto del demócrata Cleón».

TÉCNICA ARTÍSTICA

«Todo artista trata de desmontar el mecanismo de su técnica para ver cómo está constituido y, en lo posible, para servirse de él en frío. Pero sólo se logra una obra de arte cuando ella tiene para el artista algo misterioso. Es natural: la historia de un artista consiste en la sucesiva superación de la técnica empleada en su obra anterior, mediante una creación que supone una ley estética más compleja. La autocrítica es un medio de superarnos a nosotros mismos. El artista que no analiza y no destruye continuamente su técnica es un pobre hombre.» (Pavese)

IDEA FIJA EN EL CREADOR

Las obsesiones tienen sus raíces en zonas profundas del yo, y cuanto más profundas menos numerosas. La más profunda pienso que es única y todopoderosa: es la que reaparece a lo largo de todas las obras de un creador verdadero, que siempre escribe sobre *un solo tema*. No creo en los que escriben sobre muchos: seguro que son superficiales. Quizá sean estos autores los que pueden elegir sus asuntos. Porque el tema no se debe elegir: hay que dejar que el tema lo elija a uno. No se debe escribir si ese tema (esa obsesión) no acosa, persigue y presiona desde las más misteriosas regiones del ser. A veces, durante años.

LOS SUEÑOS VUELVEN

Creo que fue Gide quien dijo que a un artista no sólo hay que valorarlo por lo que es capaz de crear sino también por lo que es capaz de sacrificar. Por otra parte, esas oscuras miasmas que suben desde nuestros subterráneos tarde o temprano se presentarán de nuevo y no es difícil que consigan un trabajo más adecuado para sus aptitudes: Goethe confiesa que todos sus planes inconclusos y abandonados para tantas tragedias finalmente le sirvieron en *Ifigenia*.

SOBRE LITERATURA DE PAÍSES SUBDESARROLLADOS

Filósofos aborígenes nos afirman que escribir aquí una literatura psicológica poblada de complejos es una típica muestra de nuestro espíritu servil y de nuestra mentalidad colonial, ya que ese género de literatura puede explicarse en los viejos y decadentes países como Francia, pero jamás en este continente nuevo, donde sólo debe escribirse sobre la zafra o los frigoríficos. Quizá convenga recordarles, sin embargo, que el más genial de todos esos escritores torturados no surgió en el París bizantino y putrefacto sino en uno de esos países que ahora se denominan subdesarrollados; un país donde también se miraba hacia Europa, en el que también se importaba cultura como se importaba maquinaria y toros de raza; un país cuya oligarquía, también, pasaba sus largas y ociosas temporadas en Suiza o en los grandes balnearios europeos de moda; y en el que sus intelectuales, como Turguéniev, iban a estudiar filosofía hegeliana a Berlín.

LA FAMOSA FECUNDIDAD

Cuando la novela era una manera de entretenimiento (como en nuestro siglo es la historieta o la fotonovela), el tema era fundamental, y en consecuencia era decisiva la variación de historias. Esto lo podían hacer escritores que escribían novelitas como algunas mujeres hacen prostitución: una actividad superficial y a flor de piel.

Al revés de lo que piensa la gente, los más grandes novelistas son poco «fecundos», si por fecundidad se entiende fabricar grandes cantidades de historias diferentes. Cuanto más profundo es un creador, más insiste sobre una sola obsesión (sería filosóficamente reprochable llamarla «idea»). Es una especie de mono-maniático, y su monomanía se debe, precisamente, a que esa obsesión proviene de lo más hondo y oscuro de su yo, donde seguramente domina omnipotentemente. Ese gran egocéntrico no dice sino una sola cosa: cada vez más encarnizadamente, en cada obra sucesiva con mayor violencia y desgarramiento. Este fenómeno se da ya en Dostoievsky y comienza a hacerse más evidente a medida que la novela se convierte de narración de hechos externos o descripción de costumbres en indagación del yo. Por esa razón, los novelistas de nuestra época son autores de contadas obras: Joyce, Proust, Kafka, Camus. Pues no se trata de hacer competencia al registro civil sino de explorar a fondo la condición humana, de expulsar sus propios demonios.

Algo vinculado con esto: la repetición de personajes. Aliosha es una variante de Michkin, Popeye una variante de Christmas.

INFLUENCIAS INSTRUMENTALES

Hay artistas de segundo orden que sin embargo ejercen influencia sobre otros que son más grandes: es el caso de John dos Passos, que influyó sobre Faulkner; o Rimsky, cuyas sonoridades las reconocemos de pronto en la *Consagración de la Primavera*. Quizá el fenómeno se deba a que no teniendo un *qué* demasiado importante que expresar han volcado sus esfuerzos sobre el *cómo*. «Liberados» de esa tremenda presión que sufren los grandes creadores desde su interior para expresar ciertas cosas, parecen poder dedicarse con preferencia a procedimientos y técnicas.

No digo que esto sea general: digo que sucede.

EL ESTILO DE FLAUBERT

Julian Green, en su *Journal*: «Relectura de *Herodias*, sin aburrimiento pero sin entusiasmo, sin admiración sincera por toda esa joyería de epítetos. Se me ocurre que esta continua perfección tiene algo de inhumano y mata cada frase al paso, sin fallar una.»

»He releído la leyenda de *Saint Julien l'Hospitalier* y esta vez he quedado decepcionado. Desde luego, hay frases que por sí solas parecen resucitar toda la Edad Media, pero lo más a menudo el estilo, el famoso estilo de Flaubert, se interpone como una pantalla entre el asunto y la emoción que este asunto debe suscitar; una pantalla magnífica, de acuerdo, una pantalla erizada de joyas... Se gustaría más, al precio de algunos defectos, un estilo que diese la impresión de respirar como un ser viviente, con esa libertad que tenía Flaubert cuando no se vigilaba, cuando olvidaba su corona de flores de naranjo.»

EL ESTILO DE CIERTOS GRAMÁTICOS

Me hace recordar a la musculatura de esos atletas profesionales de circo.

FICCIÓN E HISTORIA

Hay dos maneras de construir ficciones con personajes de la historia. Una es la de Larreta, estudiando a fondo las circunstancias sociales, políticas, costumbristas y lingüísticas de la época; pero si no tiene auténtico genio, con este procedimiento no se escribe una gran novela: a lo más se puede fundar un museo. Tenemos la sensación, al leer *La Gloria de Don Ramiro*, de hacer arqueología, los personajes no son vivientes ni actuales: son antiguos. Hay cierto aire de atmósfera viciada y de herrajes oxidados. Parece inútil recordar que gente como Don Ramiro no era «gente antigua», sino gente sin más. El calificativo o el determinativo de «antigua» es fatal, porque nadie puede ser viviente después de tres siglos de momificación.

La otra metodología es la de Shakespeare: toma héroes de la historia y los convierte en sus contemporáneos, única forma de no fabricar monigotes que sólo existen en el papel. Shakespeare no está muy seguro de cómo eran los vestuarios y hasta la cronología en la época de César, pero tiene la intuición de algo infinitamente más decisivo: que para sentir lo que podía ser la ambición del poder en Roma no había sino que examinar el corazón de sus propios contemporáneos de Londres y, en definitiva, su propio corazón. Pues si las costumbres y las clases cambian, si la economía es diferente, el ser humano sigue sufriendo su ciclo de nacimiento, de lucha y de muerte, que no es social sino metafísico. Y esto es lo que en el hombre es anacrónico. Y esto es lo que hace que sigamos gustando de Shakespeare después de tantos siglos, en una sociedad que ya no es la misma.

DESDOBLAMIENTO DEL CREADOR

Pongamos un solo ejemplo, el de Anouilh. En sus obras asistimos siempre a su desdoblamiento en dos personajes claves: un muchacho puro y un hombre impuro. El muchacho es alguien que se aferra al amor absoluto y que aun al precio de la muerte se niega a madurar, es decir a relativizarse; ya que el tiempo relativiza siempre, inevitablemente convierte lo puro en impuro, la ilusión en realidad; «madurar» es envejecerse, ensuciarse las manos, volverse sensato, aburguesarse, entrar en el juego de las conveniencias y de la razón; en suma, transformarse en un cerdo. Antígona se niega a aceptar la vida tal como es, se resiste a jugar este siniestro juego de la existencia.

¿Dónde está Anouilh? Sus sueños, sus ansiedades más profundas, sus nostalgias más tenaces, su melancolía y su deseo de absoluto no pueden estar sino en el alma de Antígona. Pero su vida real (ha vivido, ha luchado, ha triunfado), su cotidiano y sórdido heroísmo, esa especie de coraje para aceptar el manoseo y la basura, eso está en Creón.

En el mejor de los casos, claro. Porque también encontraremos a Anouilh en esos grotescos cochinos que se abrazan en un extremo del escenario mientras en el otro sucede el maravilloso amor de Orfeo y Eurídice.

TRISTEZA, RESENTIMIENTO Y LITERATURA

Pocos países en el mundo debe de haber en que el sentimiento de nostalgia se haya reiterado tantas veces: en los primeros españoles, porque añoraban su patria lejana; luego en los indios, porque añoraban su libertad perdida y su propio sentido de la existencia; más tarde, en los gauchos desplazados por la civilización gringa, exiliados en su propia tierra, rememorando la edad de oro de su salvaje independencia; simultáneamente, en los viejos patriarcas criollos, porque sentían que aquel hermoso tiempo de la generosidad y de la cortesía era suplantado por el más crudo materialismo; y, en fin, en los inmigrantes porque extrañaban su terruño europeo, sus costumbres milenarias, sus navidades de nieve junto al hogar, las leyendas de sus lares.

En este país de snobs hubo dos momentos capitales con respecto a la tristeza argentina: el primero, de embobamiento ante los pensadores europeos que nos la revelaron; el segundo, casi al mismo tiempo, de violenta reacción, por una de las tantas manifestaciones de nuestro sentimiento de inferioridad. Como si fuera mis honorable ser alegre, como si precisamente nuestra tristeza no fuese manifestación de un excelente atributo de nuestra conciencia: ¡bueno fuera si con todo lo que nos pasa tuviéramos además la ligereza de estar alegres!

Ciertos críticos de la izquierda también reaccionan por motivos que supongo políticos, temiendo o denunciando la tristeza como una actitud contrarrevolucionaria (¡extraña filosofía la de suponer revoluciones por alegría!), y acusando de hacer «metahistoria» a los que, como yo, la admiten y la analizan. Pero ¿acaso no estamos

señalando los orígenes y los fundamentos históricos de ese sentimiento?

Por otra parte, la autenticidad está probada por el hecho de que nuestra mejor literatura es triste, melancólica o pesimista: desde Hernández hasta Borges y Marechal, pasando por Payró, Lynch, Güiraldes y Arlt. Cada vez que somos profundos, expresamos esa tonalidad de sentimientos. Cada vez que, forzados por teorías o recriminaciones, intentamos ser alegres ofrecemos en nuestros libros un espectáculo tan torpe y apócrifo como cuando un argentino intenta divertirse en una boíte. Como los rusos del siglo pasado, empieza riendo y tomando, y termina llorando y tomando; cuando no concluye rompiendo todo lo que tiene a mano.

Esa modalidad sentimental, tan genuina y poco «intelectual» que hasta se manifiesta en ese suburbio de la literatura que es el tango, indica una propensión metafísica del argentino de hoy. Sus orígenes hay que buscarlos en esa reiterada sustitución de jerarquías y valores. Pero también hay un escenario de fondo que la favoreció; el desierto.

Ya desde el comienzo, cuando los amargados segundones de España llegaban a probar fortuna en este inmenso territorio *vacío*, en este paisaje abstracto y desolado, empezó seguramente a formarse esa tendencia hacia la reserva y el silencio que se constituyó finalmente en carácter peculiar del gaucho. No es casual que las grandes religiones abstractas de Occidente nacieran en el desierto, en solitarios hombres enfrentados con esa metáfora de la Nada y de lo Absoluto que es la llanura sin atributos. También aquí surgió del anonadamiento en la pampa esa propensión religiosa y esa esencial melancolía del paisano que se siente escuchando una cifra o un triste. A esto se agregó después, cuando el país abrió sus puertas a la inmigración, el sentimiento de exilio en su propia tierra, que tan patéticamente describió Hernández en su poema. Con el tumultuoso y materialista

desarrollo de Buenos Aires, con la corrupción y venalidad de sus políticos, con el arribismo y el cinismo de sus usufructuadores, se agravó esa propensión del argentino, complicándolo, para colmo, con un complejo resentimiento social, que a menudo se transformará en lo que podríamos llamar un resentimiento metafísico.

Esto del resentimiento es otra cosa que enardece a los mismos críticos de la izquierda a que antes me referí, supongo porque parece añadir a las justas reivindicaciones sociales un sentimiento poco honroso. La verdad es que el mal y todas sus manifestaciones o derivaciones son en definitiva el motor que hace marchar a la historia, y pienso que con la sola tesis del Bien absoluto y sonriente como un Buda que mira su ombligo, sin el Mal que se sitúa enfrente y empieza a pugnar, muy pocas perspectivas tendría Hegel de hacer marchar sus tríadas en pos de la Idea Absoluta. Negar el resentimiento en la Argentina puede ser lindo, pero tiene el pequeño defecto de ser totalmente falso. Y también en esto nuestra mejor literatura nos da irrefutable testimonio: desde el *Martín Fierro* hasta los monólogos de Erdosain, pasando por los feroces diálogos de *La Gringa*.

El resentimiento viene de muy lejos y ha tenido complicado desarrollo. Cuando en 1873 apareció el *Martín Fierro* cobra ya forma el (justificado) rencor del gaucho contra la oligarquía extranjerizante de Buenos Aires, que, con razón histórica o sin ella, lo condena a la miseria, a la delincuencia y al exilio en su propia patria; corrido por el gringo agricultor, por el alambrado y por los ferrocarriles. Con parca emotividad, Hernández describió los sentimientos de aquella encrucijada histórica. En *La Gringa*, Florencio Sánchez (blanco oriental, por lo tanto criollo por partida doble) pinta, con crudeza el violento rencor del paisano contra el intruso enriquecido. Violento hasta la injusticia.

Lo curioso y paradójico del proceso es que ese viejo resentimiento

del gaucho se coaliga dialécticamente con el resentimiento del gringo hacia las clases dominantes, y de esa aligación sale en buena medida la psicología del hombre desposeído de nuestros días. Porque hay que observar que si la oligarquía porteña fue y sigue siendo extranjerizante, lo fue y lo es en relación a aquellas jerarquías europeas que su snobismo les hacía deseables: hacia los paradigmas de la alta burguesía y la aristocracia de Francia e Inglaterra, y hasta sus culturas de *élite*. Y eso, mediante el doble conducto de la formación ideológica de nuestros próceres y del desarrollo de nuestra ganadería. Mientras que mantenían, y siguen manteniendo, un no disimulado desdén por los inmigrantes italianos o españoles que multiplicaron (hasta cierto punto, catastróficamente) la población del Plata. En las opiniones de un personaje de *Sobre Héroes y Tumbas* aparece, caricaturizada, esta sutil duplicidad, a propósito de los apellidos.

En tales condiciones, entre 1853 y 1910, se forma la nueva Argentina de la inmigración. Inmigración que va a proveer de material humano tanto a las chacras del litoral como a las fábricas de Buenos Aires, a sus prostíbulos y a sus sainetes. Así surge a la existencia ese nuevo argentino de barrio, cruza de gringos pobres con criollos arrabaleros (rencorosos gauchos vueltos del exilio pampeano); un tipo inédito hasta ese momento, proclive al amor prostibulario y a la canción sentimental, extraño híbrido de exuberante napolitano y de reservado «hijo del país», cuya máxima y más original creación fue ese tango que recuerda a la música pampeana como el compadrito al criollo viejo, pero que secretamente siente la nostalgia de su patria europea a través de los sonos de su bandoneón.

Mientras ese paradójal proceso tenía lugar en las grandes ciudades de la inmigración, en los centros del interior se agravaba el abismo entre la aristocracia y la masa de peones e indios, que iban perdiendo las pocas ventajas que implicaba el régimen patriarcal. De ese modo, al secular resentimiento del indio sometido se agregó el del

trabajador moderno hacia los poderosos patrones.

El proceso no termina ahí, y nuevos sectores fueron agregándose a la masa de resentidos, ya que este tipo de reacción psicológica se produce sobre todo por los cambios sociales, y pocos países en el mundo han sufrido cambios tan vertiginosos como éste en ciento cincuenta años de historia.

Cuando nuestros hombres de la Organización se vieron con el poder en las manos, trataron de llevar a la práctica las ideas que habían proclamado en la larga lucha contra Rosas. En buena medida, consistían en abrir las puertas a la inmigración y a los capitales europeos. De ese modo creían asegurar, lo antes posible, el reinado de los maravillosos principios de la Civilización. Y así, junto a los inmigrantes, alambrados y locomotoras vinieron los capitales ingleses. La penetración incontrolada y finalmente todopoderosa corrompió nuestra vida política, compró conciencias, deformó la economía nacional para sus propios fines, arrasó la industria regional, desarrolló monstruosamente la capital y, en fin, puso en peligro de naufragio nuestra incipiente nacionalidad. Novelas como *La Bolsa* y *Sin rumbo* fueron testimonio de esa crisis. Y así, mientras en otras novelas y relatos se alababa sin condiciones la cultura y la civilización europeas, en esa clase de literatura problemática se manifestó la contraparte del proceso.

Puede decirse que ese proceso no se detiene y que, en cierto modo, culmina a partir del año 1930, fecha que señala el fin del liberalismo y el comienzo de la gran crisis nacional que seguimos viviendo. Escritores como yo nos formamos espiritualmente en medio de semejante desbarajuste y nuestras ficciones revelan, de una manera o de otra, el drama del argentino de hoy.

CAPILLAS LITERARIAS

Así como José Hernández logró expresar esos complicados sentimientos en el gaucho del 70, nadie como Enrique Santos Discépolo manifestó tan crudamente esa modalidad del hombre de la calle en nuestros días. Este existencialista del tango, en una de sus canciones máximas, nos dice que siempre «el mundo fue una porquería», que siempre ha habido «chorros, maquiavelos y estafaos, contentos y amargaos, valores y dublé»; pero con profunda amargura y desencanto, piensa que «el siglo XX es un despliegue de maldad insolente»:

Vivimos revolcaos en un merengue

y en un mismo lodo todos manoseaos.

Hoy resulta que «es lo mismo ser derecho que traidor, ignorante o sabio que chorro o estafador, lo mismo un burro que un gran profesor». Se queja:

¡Qué falta de respeto,

qué atropello a la razón!

Cualquiera es un señor,

cualquiera es un ladrón.

Mezclao con Stavisky va don Bosco

y la Mignon,

don Chicho y Napoleón,

Camera y San Martín.

¡Cuánta amargura hay en sus versos populares, cuánta tierna y malograda ilusión por los seres humanos, por la vida, por la patria convertida en un trapo sucio con lágrimas y barro!

Igual que en la vidriera irrespetuosa

de los cambalaches,

se ha mezclao la vida,

y herida por un sable sin remaches

ves llorar la Biblia contra un calefón.

Y mientras Enrique Santos Discépolo iba arrastrando por la calle Corrientes su infinito desprecio por la raza humana, y su infinito amor —esa contradictoria mezcla de desprecio y amor que sólo puede encontrarse en cierta clase de santos—, Roberto Arlt escribía sus novelas que algunos creen costumbristas, pero que en realidad son mágicas y desaforadas fantasías de un ser desgarrado por el mal metafísico. Y mientras estos dos genios del arroyo redactaban a su manera el Tratado de la Desesperación, otro artista salido de la clase alta, atormentado y auténtico, lograba romper su ropaje esteticista para expresar, a través de un mito, su ansiedad trascendente; porque tampoco Güiraldes es grande por haber descrito una realidad pintoresca y folklórica sino por haber sabido revelar, a través de un hermoso mito, la inquietud existencial del argentino de hoy.

Así como las convulsiones geológicas revelan tumultuosamente los secretos de la entraña terrestre, los cataclismos sociales ponen de manifiesto lo que hay en los estratos más escondidos del ser humano; ya que la condición del hombre no se revela en abstracto sino a través de las circunstancias concretas en que la existencia tiene lugar. Y nuestra patria, sacudida desde sus mismos orígenes por los trastornos sociales, parece particularmente destinada a revelarse con una literatura de acento metafísico.

LA VIDA Y EL JUEGO

No digo que una literatura lúdica no deba existir, ni tampoco afirmo que sea mala: digo que es secundaria. Por la misma razón que hermosos pasajes de Mendelssohn no tienen la importancia de la música contemporánea de Brahms. El juego también es humano, pero no es lo más trascendente del hombre. Como dice un personaje de Faulkner, «nada mediante lo cual sea posible reflejar las pasiones, esperanzas e insensateces humanas puede considerarse como una partida o un juego».

LA REVANCHA DE LAS PASIONES

Las fuerzas del espíritu jamás actúan unívocamente, pues al mismo tiempo que las predominantes dan la tonalidad oficial de una cultura, oscura y perversamente obran las fuerzas antagónicas. Y aun cuando la superficie aparezca tranquila o apenas estremecida —como en la época de Pericles— las corrientes profundas crean lo que podríamos llamar el mar de fondo de una civilización. Así, en el momento mismo en que la cultura helénica parece culminar en la serenidad olímpica; en el instante en que según los acreditados lugares comunes reina el equilibrio y la proporción; en ese instante en que el hombre y el mundo aparentan estar armoniosamente reconciliados; en ese instante ejemplar de la cultura, a pesar de sus manifestaciones externas —y en rigor por las mismas causas— tremendas fuerzas agitaban el fondo del alma griega; de modo que mientras Sócrates aconsejaba (¡y con motivo!) la proscripción del cuerpo y sus pasiones, Eurípides desataba en la escena la furia de sus bacantes. ¿Quién puede proponer esta tragedia como muestra de la armonía entre el hombre y el universo? Sólo el prestigio de los esquemas confortables puede explicar que la gente no se asombre de esta contradicción. Y los amantes de la lógica, los que imaginan que la vida obedece a las mismas normas que los silogismos, cuando tropiezan con una contradicción semejante la escamotean o la ocultan, como las familias respetables hacen con sus tarados.

Como dice Jung, el proceso cultural consiste en una progresiva doma de lo animal en el hombre, un proceso de domesticación que no puede consumarse sin rebeldía por parte de esa naturaleza zoológica ansiosa de libertad. Y de tiempo en tiempo una embriaguez dionisiaca

acomete a la humanidad que ha ido entrando en los breves de la cultura. Según la ley de enantiodromía enunciada por Heráclito, todo marcha hacia su contrario, y así como al espíritu dionisiaco sucede (o se contrapone) el ascetismo apolíneo, a éste sucede (o se contrapone) la violencia nocturna de las potencias instintivas. La naturaleza mantiene su ansia secreta de libertad, y cuando parece que ha sido totalmente dominada, vive agazapada en las profundidades del alma individual y colectiva como una fiera dispuesta a saltar con redoblada furia. Esta pugna entre la naturaleza y la cultura es inextinguible: a veces es secreta o astuta, otras veces es declarada y sangrienta. Cuando las normas de la civilización afianzan su dominio, las potencias demoníacas se revelan de manera simbólica, embozada o hipócrita. Y como en los sueños nuestros instintos posesivos, de destrucción o de muerte se manifiestan lateral o alegóricamente, las pasiones más hondas del alma colectiva se manifiestan en los mitos o en las ficciones de los poetas, que sueñan por los demás. Motivo por el cual no es el pensamiento puro lo que nos revela la realidad última de un pueblo sino la mitología y la tragedia; no el Sócrates despierto e irónico de los diálogos platónicos sino el Platón de los arrebatos poéticos o, más aún, el Eurípides de sus sueños nocturnos. No equivocadamente aquel extranjero afirmó que veía todos los vicios en el rostro de Sócrates; no en vano la obsesión de este hombre era la virtud y su recomendación más reiterada la vigilancia del cuerpo y sus instintos, el enaltecimiento de la razón pura. Resultando así evidente, me parece, que el racionalismo surgió entre los griegos precisamente por ser un pueblo dominado por las pasiones y los vicios: la filosofía platónica no habría sido jamás imaginada por seres platónicos.

¿Cómo conciliar este dramático dualismo del alma griega con su afamada serenidad olímpica? ¿Y hasta dónde puede creerse en esa armonía hombre-cosmos que según Worringer explicaría la aparición de un arte naturalista y clásico? Habría tal vez que admitir que sólo en

algunos felices instantes el equilibrio helénico fue capaz de crear la Venus de Mi lo, mientras que luego (o simultáneamente), mediante esa dialéctica de las potencias enemigas, creó monstruos como *Las Bacantes*.

EL ESFUERZO CREADOR

«Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'oeuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie, toujours en bataille contre le vrai et toujours vaincue: la lutte contre l'ange. En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, le perpétuel accouchement si douloureux, mais je dranderai le sujet par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie, et qui se tue à la fin devant son oeuvre irréalisée.» (Zola)

EL CUERPO EN SARTRE

En otras partes de este libro he dicho por qué el cuerpo alcanza una trascendencia metafísica en la literatura de hoy. El examen de la obra de Sartre es en este sentido ejemplar, pues en ella dominan dos obsesiones: la suciedad y La mirada; y ambas no son sino la consecuencia de una única obsesión, poderosa y central: *el cuerpo*.

Sería interesante trazar un paralelo entre Sartre y Sócrates: los dos son feos, odian el cuerpo, tienen cierto menosprecio por la mujer, sienten repugnancia por lo blando y viscoso, por lo contingente y sensorial. Los dos ansían, en suma, un mundo platónico. Para Sócrates, como para Sartre, la encarnación del alma es la caída, el mal original. ¿Cuál es el sentido menos corporal, más «intelectual»? La vista. Es el sentido menos carnal, el más limpio, actúa a distancia, no necesita tocar la realidad, se vale de la luz como instrumento, lo más próximo que en el mundo físico hay al espíritu puro. Por eso ambos condescienden a la vista. Desde aquel enemigo del cuerpo que era Sócrates (como buen sensual que era, pues nadie combate contra un enemigo inexistente) la filosofía trató de hacerse *pura contemplación*, desdeñando la carne y la sangre. Hubo que llegar hasta nuestro tiempo para que la carne y fe sangre entraran en la filosofía. Lo grave, lo paradójal para Sartre es que psicoanalíticamente es un platónico y conscientemente un existencialista. Tal vez esta paradoja explique algunas de sus contradicciones. La vista es sin embargo para él, por eso mismo, no meramente contemplativa sino activa: ordena la realidad, crea el mundo a partir del caos, es demiúrgica. Con la vergüenza típica de los feos, concede a la mirada de los otros un poder sobrenatural: penetra y petrifica. Ratón, por la cual jamás ninguno de sus personajes

se dejará ver desnudo o de atrás. En *El Muro*, Eróstrato ansia ver a los hombres desde arriba, pues los hombres «no saben combatir ese gran enemigo de lo humano que es la perspectiva a plomo». En el mismo volumen, Lulú quiere ser invisible, observar a su amiga y oír-la gemir sin que ella pueda verla. Luciano gusta imaginar, asimismo, que es invisible, y uno de sus todopoderosos placeres favoritos es el de espiar por el agujero de una cerradura, para ver sin ser visto. Daniel, en *Los caminos de la libertad*, imagina al infierno como «una mirada que ha de penetrarlo todo». En *Puerta cerrada*, el infierno es simplemente la mirada de Inés, una mirada que para colmo se sufrirá por toda la eternidad, en una habitación cerrada donde no hay donde esconderse, y donde no es posible ni el sueño ni el olvido.

Todos sus personajes viven obsesionados por la carne. «¿Para qué tendremos un cuerpo?», se preguntan Lulú y Luciano. Ibbieta dice: «Tenía que tocarlo y mirarlo, como si hubiese sido el cuerpo de otro, para saber qué le sucedía... Casi todo el tiempo callaba, se quedaba quieto, y yo no sentía más que una especie de pesadez, una presencia inmunda contra mí: tenía la impresión de estar ligado para siempre a un enorme gusano.» El cuerpo es la inmundicia, la carne, la putrefacción, la náusea y el vómito. El cuerpo está ineluctablemente unido al mundo de las cosas, engranado en la infinita cadena de causas y efectos del universo material, y por eso resulta de pronto como un animal ajeno, al que miramos con perplejidad. En tanto que la conciencia es libre y, en tanto que conciencias, somos libres del atroz determinismo universal, libres para realizar nuestro destino.

EL DRAMA DEL EXISTENTE

A la novela le es aplicable exactamente lo que Jaspers dice de la existencia:

La existencia es una conquista. Su modo de ser esencial es «estar en impulso». Su ritmo propio es la crisis. Es un perpetuo movimiento de flujo y reflujo, de fracaso y de victoria. Sólo puede irse al reposo por la angustia, al abandono por el desafío, a la creencia por el escándalo. La vida espiritual es una continua tempestad de antinomias, cuyos términos tan pronto se estrellan entre sí como se separan hasta la ruptura. El existente tiene que mantener los contrarios unidos en un esfuerzo de dolorosa tensión, jamás resuelta.

OSCURIDAD DE LA NOVELA

Hay varios motivos para que la novela de nuestra época sea más oscura y ofrezca más dificultades de lectura y de comprensión que la de antes:

1. El «punto de vista». No existe más aquel narrador semejante a Dios, que todo lo sabía y todo lo aclaraba. Ahora la novela se escribe desde la perspectiva de cada personaje. Y la realidad total resulta del entrecruzamiento de las diferentes versiones, no siempre coherentes ni unívocas. Tiene ambigüedad como la vida misma.

2. No hay un tiempo astronómico, que es el mismo para todos, sino los diferentes tiempos interiores.

3. No ofrece aquella lógica que ofrecía la antigua novela, escrita como estaba bajo la influencia del espíritu racionalista.

4. La irrupción del subconsciente y del inconsciente, mundos oscuros por excelencia.

5. Los personajes no son referidos sino que actúan en nuestra presencia, se revelan por palabras y actos que, cuando no están acompañados de análisis o descripciones interiores, son opacos y ambiguos.

En tales condiciones, la obra queda como inconclusa y en rigor tiene acabamiento o por lo menos desarrollo en el lector: el proceso creador se prolonga en el espíritu del que lee. Como dice Sartre: «Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del

espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás.»

LAS REPUGNANCIAS DE VALÉRY

Cuenta Gide en su journal que Valéry no se decidía a escribir una frase como «La marquise sortit à cinq heures». ¿Y qué prueba eso?

INSPIRACIÓN Y TRABAJO

En sus consejos a los jóvenes escritores Baudelaire dijo:

«L'inspiration est décidément la soeur du travail journalier. Ces deux contraires ne s'excluent pas plus que tous les contraires qui constituent la nature.»

Y Gide lo confirma: «L'art commence à la résistance; à la résistance vaincue, et le poète s'abuse qui croit exceller sans effort. Aucun chef-d'oeuvre humain, qui ne soit laborieusement obtenu... Les romantiques (et c'est notre plus important grief) mirent en faveur une sorte d'indistincte croyance en une inspiration qui les eût dispensés du travail; une infatuée confiance en l'infalibilité du génie, un imprudent mépris de la patiente et de la contention.»

MÁS SOBRE LOS PERSONAJES

Un escritor profundo no puede describir, meramente describir, un hombre cualquiera de la calle, alguien que ha visto y observado alguna vez en su vida. A menos que sea un personaje secundario y pintoresco de su novela. En cuanto se descuida (y si no hace simple literatura policial o fantástica, es decir si no escribe con la sola cabeza, siempre se descuida) aquel hombrecito que tomó del mundo externo comienza a moverse, a sentir y pensar como delegado de alguna parte oscura y desgarrada del autor. De ahí el aire de familia que siempre tienen los personajes de un gran creador, ya sea Tolstoi o Faulkner. Sólo los escritores mediocres pueden escribir crónica y describir «fielmente» (¡qué palabra hipócrita!) las costumbres, el lenguaje, las condiciones sociales de una época y de un país. En los otros, su potencia es tan arrolladora que *no pueden* hacerlo, aunque se lo propongan. El pobre Van Gogh quería, parece que de verdad quería, copiar los cuadros de Millet. Fascinado por la tontería, quería imitarla. No podía, claro. Le salían sus terribles árboles y soles y hombres. Hombres y árboles y soles que no eran otra cosa que la descripción de su alma fantástica y alucinada. Porque al pintar un genio obsesivo aquel árbol no hace otra cosa que pintar su alma, esa alma que no se puede pintar al estado puro sino que debe encarnarse en la cara de un jefe de estación, en una iglesia o en un campo de trigo. Como lo prueba el hecho de que el mismo árbol que había pintado Millet se distinguía del que luego pintaba Van Gogh tanto como la atormentada alma de Van Gogh se distinguía del alma de Millet. Razón por la cual es fácil advertir que un cuadro es de Van Gogh apenas lo miramos, pues sea la representación de un árbol o de una iglesia es siempre el autorretrato de su autor. De modo que sólo uno de esos estúpidos que machacan

con lo del realismo en el arte podrían recurrir a ese alucinante campo de ocre sobre el que revolotean lúgubres cuerpos negros en un cielo cobalto para documentarse sobre el desarrollo de la agricultura en Francia.

FILOSOFÍA EXISTENCIAL Y POESÍA

No sólo nace el existencialismo en el período romántico sino que nace por los mismos motivos, y hasta su lenguaje proviene de la poesía. Y aun hoy, después de Husserl y de su superación de aquel radical subjetivismo de Kierkegaard, se advierte la estirpe romántica en un pensador como Jaspers, cuando defiende «la pasión nocturna» ante la «ley diurna», cuando sostiene que la filosofía debe renunciar a la extensión por la profundidad estrecha, o cuando se refiere a ese lenguaje cifrado con que el existente intenta invocar a sus semejantes desde su escarpada isla. Tampoco es casualidad que el tema por excelencia del filósofo existencial sea la muerte, el tema romántico por antonomasia.

IDEAS PURAS E IDEAS ENCARNADAS

No encontraremos al Sartre total en sus ensayos luminosos sino en los personajes de sus ficciones. El más auténtico Tolstoi no es el que moraliza en su opúsculo sobre el arte sino el tortuoso y endemoniado individuo que adivinamos en las *Memorias de un loco*. El pensamiento puro de un escritor es su lado estrictamente diurno, mientras que sus ficciones participan también del monstruoso mundo de sus tinieblas. El alma, entre la carne y el espíritu, ambigua y angustiada, arrastrada a menudo por las conmociones del cuerpo y aspirando a la eternidad del espíritu puro, vacilando siempre entre lo relativo y lo absoluto, es el dominio por antonomasia de la ficción. Entre el alma y el espíritu puro hay las mismas diferencias que entre la vida y el sacrificio de la vida, que entre el pecado y la virtud; que entre lo diabólico y lo divino. Y es el abismo que separa al novelista del filósofo.

Lo que no significa que en las ficciones las ideas no puedan ni deban aparecer, ya que los seres humanos que las animan, como los de carne y hueso, no pueden no pensar, y al mismo tiempo que lloran, ríen o se conmueven, reflexionan y discuten. Pero esas ideas que así surgen no son las ideas puras del pensamiento hecho sino las impuras manifestaciones mentales del existente. Esos personajes no hablan de filosofía sino que la viven. Y entre un genuino personaje de novela y un títere que simplemente repite pensamientos puros hay la misma diferencia que entre el hombre Emanuel Kant (con sus enfermedades y vicios, con su precariedad física y sus sentimientos) y las ideas de la *Crítica de la Razón Pura*.

No hay que suponer, por otra parte, que por ser personajes de

ficción, por el mero hecho de tener una existencia en el papel y ser creados por un artista, los personajes carecen de libertad y que, en consecuencia, sus ideas no pueden ser sino las ideas (pensadas antes) del propio autor. No necesariamente, en todo caso. Saliendo, como salen, de la persona integral de su creador, es natural que algunos de ellos manifiesten ideas que de una manera o de otra, perfecta o imperfectamente, han surgido alguna vez de la mente del propio artista; pero aun en esos casos esas ideas, al estar encarnadas en personajes que no son exactamente el autor, al aparecer mezcladas a otra circunstancia, otra carnadura, otras pasiones, otros excesos, ya no son aquellas que alguna vez el autor pudo haber expresado desde su propia situación; y deformadas por las nuevas presiones (presiones que en la ficción suelen ser tremendas y demoníacas) cobran un resplandor que antes no tenían, adquieren aristas o matices nuevos, logran un poder de penetración insólito. Son, en suma, ideas diferentes. Por lo demás, los seres reales son libres, y si los personajes de la ficción no son libres no son verdaderos, y la novela se convierte en un simulacro sin valor. El artista se siente frente a un personaje suyo como un espectador ineficaz frente a un ser de carne y hueso: puede ver, puede hasta *prever* el acto, pero no lo puede evitar (lo que, de paso, revela hasta qué punto un hombre puede ser libre y esa libertad no es contradictoria con la omnisciencia de Dios). Hay algo irresistible que emana de las profundidades del ser ajeno, de su propia libertad, que ni el espectador ni el autor pueden impedir. Lo curioso, lo ortológicamente digno de asombro, es que esa criatura es una prolongación del artista; y todo sucede como si una parte de su ser fuese esquizofrénicamente testigo de la otra parte, de lo que la otra parte hace o se dispone a hacer: y testigo impotente.

Así, si la vida es libertad dentro de una situación, la vida de un personaje novelístico es doblemente libre, pues permite al autor ensayar (misteriosamente) otros destinos. Es a la vez una tentativa de

escapar a nuestra inevitable limitación de posibilidades, y una evasión de lo cotidiano. La diferencia que existe, por ejemplo, entre el paranoico que crea un artista y un paranoico de carne y hueso es que el escritor que lo crea puede volver de la locura, mientras que el loco queda en el manicomio. Es ingenuo creer, como creen algunos lectores, que Dostoievsky es un personaje de Dostoievsky. Claro que buena parte de él alienta en Iván, en Dimitri, en Aliosha, en Smerdiakov; pero es muy difícil que Aliosha pudiera escribir *Los Karamazov*. No hay que suponer, tampoco, que las ideas de Dimitri Karamazov son estrictamente las ideas integrales de Dostoievsky: son, en todo caso, algunas de las ideas que en el delirio o el sueño, en la semivigilia o en el éxtasis o en la epilepsia se han ido organizando en la mente de su creador, mezcladas a otras ideas contrarias, teñidas de sentimientos de culpa o de rencor, unidas a deseos de suicidio o asesinato.

En virtud de esa dialéctica existencial que se despliega desde el alma del escritor encarnándose en personajes que violentamente luchan entre sí y a veces hasta dentro de sí, resulta otra profunda diferencia entre la novela y la filosofía; pues mientras un sistema de pensamiento debe construirse en forma coherente y sin ninguna contradicción, el pensamiento del novelista se da en forma tortuosa, contradictoria y ambigua: ¿Cuál es rigurosamente la concepción del mundo de Cervantes? ¿La que se da en Don Quijote o la que farfulla Sancho? ¿Cuáles son las ideas de gobierno, sobre el amor, sobre la amistad, sobre el poder y sobre la gula que verdaderamente profesa Cervantes? Podemos estar seguros de que unas y otras, y que a veces pensaba como el materialista y descreído escudero y otras veces se dejaba llevar por el idealismo descabellado de su loco, cuando no le sucedían ambos sistemas de pensamiento simultáneamente, en una lucha desgarradora y melancólica en su propio corazón; ese corazón de los grandes creadores que parecen resumir los males y las virtudes de la humanidad entera, la grandeza y la miseria del hombre en general.

Con todo, a pesar de esta polivalencia de sus personajes, al concluir de leer una gran novela tenemos la *sensación* de haber asistido a una particular visión del mundo y la existencia, que no resulta tanto de las ideas sueltas que alternativamente hayan emitido sus personajes sino de cierta atmósfera general, de cierta tonalidad que parece teñir los objetos y figuras del universo novelístico. Fenómeno que aunque resulta más claro en el caso de un novelista como Kafka (por la obvia razón de que allí casi no hay personajes sino esa sola atmósfera) se da asimismo en novelas tan pobladas y diversas como *Los Karamazov* o *Luz de Agosto*. Acaso habría que admitir, con Moravia, que esa «ideología» del novelista se da siempre en alusión y presentimiento, con un procedimiento que parecería consistir en crear una metafísica exacta y luego en sustraerla su parte ideológica, dejando únicamente la parte de hecho. Esto, al menos, es la impresión que se tiene con un Kafka.

LA INSPIRACIÓN Y EL JUICIO

«Los artistas tienen interés de que se crea en esas intuiciones repentinas que constituyen la inspiración. En rigor, la imaginación del buen artista o pensador produce constantemente lo bueno, lo mediocre y lo malo; pero su juicio extremadamente agudizado actúa, rechaza, elige, combina.» (Nietzsche)

LA DISONANCIA

Cuando se comparan las últimas partituras de Mozart con las primeras, comprendemos el valor de la disonancia, su poder de penetración a través de los estratos de la mera belleza para alcanzar zonas más profundas. Es lo que, en mayor escala, ha pasado con la literatura de nuestro tiempo: la disonancia de Rimbaud, en Dostoievsky, en Joyce es como dinamita que hace estallar los lindos paisajes convencionales para poner al desnudo las verdades últimas (y muchas veces atroces) que hay en el subsuelo del hombre.

Recordemos la escena de la feria en *Madame Bovary*, que se desarrolla en tres pianos simultáneos: abajo, la muchedumbre avanza empujándose con el ganado; en la plataforma, los funcionarios emiten los lugares comunes conmemorativos; arriba, en el cuarto, Rodolphe repite pomposas frases de amor. Mediante esta dialéctica de la trivialidad, gracias a la simultaneidad de mugidos, discursos y retórica amorosa, Flaubert logra un efecto devastador contra el sentimentalismo apócrifo y la vulgaridad burguesa. Paradojalmente, alcanza de ese modo un romanticismo más desesperado y desgarrador.

Recordemos en la *Eurídice* de Anouilh la grotesca simultaneidad de dos parejas: la de los jóvenes enamorados y la de los seniles mamarrachos que hacen una especie de maloliente parodia del amor. Gracias a la atroz disonancia, parecería como si el sentimiento de los muchachos saliera purificado de cualquier forma de sensiblería y falsedad.

Claro que la disonancia no ha sido descubierta por la literatura de

hoy: piénsese en el modo en que Shakespeare contrasta la bufonería con lo sublime, en los efectos que logra Cervantes entre Don Quijote y Sancho, en las despiadadas disonancias que Dante emplea en el Infierno. Pero es cierto, sin embargo, que nunca ha desempeñado un papel tan trascendente como en esta literatura áspera y cruel de nuestro tiempo.

EL RESCATE DEL MUNDO MÁGICO

El arte, como el sueño, incursa en los territorios arcaicos de la raza humana y, por lo tanto, puede ser y está siendo el instrumento para rescatar aquella integridad perdida; aquella de que inseparablemente forman parte la realidad y la fantasía, la ciencia y la magia, la poesía y el pensamiento puro. Y no es casualidad ninguna que haya sido en los países más dominados por la razón abstracta donde los artistas hayan ido en busca del paraíso perdido: el arte de los niños o de los negros o de los polinesios, aún no triturado por la civilización tecnolátrica.

EL ARTE Y LA NATURALEZA

«El arte desembaraza a la realidad de las formas ilusorias y engañosas de un mundo imperfecto y grosero, para revestirlo de una forma más pura y elevada, creada por el espíritu mismo. Lejos de ser simples apariencias, las formas del arte encierran más realidad y verdad que las existencias fenoménicas del mundo real. El espíritu penetra más difícilmente en la naturaleza y en la vida común que a través de la obra de arte,» (Hegel)

LENGUA DE LA CIENCIA Y LENGUA DE LA VIDA

Una de las consecuencias del fetichismo científico en la literatura ha sido el de confundir, muy a menudo, la lengua de las ideas puras con la lengua de las pasiones.

Primero el hombre *vive* en el universo, y luego *reflexiona* sobre él y sobre su esencia. Y es inevitable que al ir construyendo el mundo de los conceptos (su ciencia, su filosofía) se valga de las palabras que tiene a mano, de esos vocablos que como «piedra» o «calor» o «alma» le han servido para vivir, casi habría que decir para sobrevivir. Y como de algún modo esos imperfectos signos humanos tienen relación con los fantasmas platónicos, como en alguna medida la palabra «calor» (que en las noches de frío estaba unida en nuestro espíritu a confortamiento, a hogar, a familia, a simpatía y a seguridad) aludía o terminó por aludir a esa Idea platónica que en rigor sólo debería figurar en los textos de física y nunca en las novelas, el hombre pudo irse elevando desde este confuso universo cotidiano hasta el puro cielo de las ideas platónicas mediante ese grosero conjunto de designaciones. Pero esta tara antropomórfica no nos debe despistar sobre la esencia de aquel universo ideal, que debe, finalmente, expresarse en el lenguaje de símbolos creados sólo para él. En ese instante, el lenguaje de la ciencia se separa para siempre del lenguaje de la vida.

Ahora bien: la lógica tiene escasamente que ver con el lenguaje de la vida. El ámbito de esta disciplina es el lenguaje de la ciencia, pues las proposiciones de la ciencia se refieren al mundo unívoco de las esencias; y porque ese lenguaje no tiene otra misión que expresar y comunicar verdades. Nadie pretende que además la frase persuada,

despierte entusiasmo o adhesión, suscite manifestaciones populares de odio o alegría. El hombre que por primera vez demostró el teorema de Pitágoras puede haber experimentado una intensa emoción, pero la enunciación de su tesis queda para siempre ajena al universo de los valores éticos o estéticos, como la ciencia toda: sólo rigen para ella los duros, implacables y fríos valores de la lógica.

Desde este punto de vista fue una desdicha que la ciencia tuviera que servirse de palabras vitales para simbolizar sus objetos abstractos; pues venían cargadas de afectos y reverberaciones que nada tenían que hacer en el ámbito del pensamiento puro, y que más bien perturbaban su elaboración: bastaría recordar lo que a todos nos costó en nuestro colegio secundario convencernos de que al mover una pesa a lo largo de una horizontal no se efectúa ningún *trabajo*. El «trabajo» humano, el esfuerzo físico, el sudor que podía costarnos esa labor, nada valía para la física: para ella el «trabajo» a lo largo de una horizontal no existe.

Es a causa de esta contaminación sentimental que la ciencia terminó por buscar su lenguaje propio, una tranquila multitud de símbolos desposeídos de cualquier otro significado que el convenido por sus creadores en exactos congresos internacionales. Y así, de un vocabulario tan humano en que figuraban palabras como «fuerza viva» se llegó a un esotérico idioma formado por palabras como «entropía» o «covariante».

Muy diferente es el que empleamos como hombres concretos. Primero, porque la realidad de nuestra existencia no es lógica; y luego, porque no sólo o ni siquiera nos proponemos comunicar un conocimiento o una verdad abstracta, sino que expresamos sentimientos y emociones, intentamos actuar sobre el ánimo de los demás, incitándolos a la acción, a la simpatía o al odio. Es, por lo tanto, un lenguaje absurdo, contradictorio e insinuante. Es, además, un lenguaje que cambia y reemplaza las palabras o giros gastados,

psicológicamente ineficaces, por maneras nuevas y llamativas, por modalidades inesperadas y atractivas; su misión no es sólo expresar verdades humanas sino hacerlo humanamente; es decir, de manera que convenza, afirme, incite al combate o al amor, a la fe o a la ilusión. De este modo, es posible hablar de un progreso indefinido del lenguaje conceptual, como progresa sin fin la geometría o la física. Pero el lenguaje de los sentimientos no progresa, o al menos no progresa de ese modo sino que se refina y alcanza su máximo esplendor dentro de un núcleo cerrado y de valores propios. Pasa con él lo mismo que pasa con el arte. ¿Qué sentido tiene afirmar que la escultura griega es superior a la egipcia? Hoy sabemos que ninguno. Cada época, cada pueblo encuentra el lenguaje que mejor expresa su *pathos* y su *ethos*. Y, significativamente, lo logra luchando contra la generalización del lenguaje conceptual. El poeta tiene necesidad de revitalizar el lenguaje gastado, un poco volviendo a lo primitivo. Su problema central es transmitir emociones y sensaciones concretas e individuales con palabras que ya representan universales, con vocablos que siempre terminan por ser puras abstracciones. Y no se emociona a nadie con abstracciones. De ahí la constante recreación de un lenguaje ilógico, imaginativo y figurado. Joyce intentó crear un lenguaje al estado naciente alterando las significaciones, forzando la sintaxis, recurriendo a la onomatopeya.

Pero, desgraciadamente, la lengua se desarrolla solicitada por dos fuerzas antagónicas: expresión individual y comunicación (que por lo tanto es colectiva). Lo descomunal (¿el estilo?) y lo comunal.

Al lenguaje abstracto de una época racionalista se opuso el lenguaje nocturno de los simbolistas, de los expresionistas, de los surrealistas. Pero la disolución total que produce este impulso fatalmente termina por requerir una nueva disciplina. Pues aun en las creaciones más subjetivas se necesita un mínimo de aptitud comunicativa, sin la cual no hay, propiamente hablando, literatura.

También aquí puede decirse que después del inevitable impulso contra el objetivismo y el racionalismo, la literatura intenta una síntesis de lo racional con lo irracional, de lo subjetivo con lo objetivo.

PROSA Y POESIA

«Ningún prosista, ni el más lúcido, comprende *completamente* lo que quiere decir; demasiado o demasiado poco, y cada frase es una apuesta, un riesgo que asume... Cada palabra se emplea simultáneamente por su sentido claro y social y por ciertas oscuras resonancias, casi diría por su fisonomía. El lector también es sensible a esto. Y ya no estamos en el nivel de la comunicación concertada sino en el de la gracia y del azar; los silencios de la prosa son poéticos porque señalan sus límites.» (Sartre)

LAS LETRAS Y LAS BELLAS ARTES

La novela intenta explorar y encontrar un sentido en la existencia del hombre, y eso a menudo resulta incompatible con la obtención de la «mera» belleza. Intenta dar la *totalidad* del hombre. Y ésa es también la pretensión de la metafísica, pero no de las bellas artes. Gente como Shakespeare, Dante o Melville no se propusieron nunca (que yo sepa) la belleza como fin sino el encarnizado examen de nuestra condición humana, la exploración de sus abismos y límites. Es claro que en esta tarea hay la posibilidad de belleza, pero no ya de esa «mera» belleza que se logra cuando se la busca por sí misma, sino de una belleza grande y trágica, desgarrada por la disonancia y el horror, por la fealdad y la violencia. Todas las grandes tragedias escritas por el hombre, desde Edipo hasta Ivan Illitch, poseen ese género de temible belleza que resulta no cuando se la busca sino cuando se la encuentra en esos abismos. Cuando se la busca, como es propio en los escritores esteticistas, ni siquiera se encuentra la belleza: apenas un pálido y apócrifo simulacro.

SOBRE EL LENGUAJE CASTIZO

Resulta curiosa la propensión del género humano a creer en su decadencia. Cuando un desconocido profesor alemán publicó una vasta obra titulada *La decadencia de Occidente*, casi por su solo título logró uno de los grandes éxitos de librería.

Esta inclinación del género humano podría ser motivo de un extenso análisis psicológico, pero tal vez baste sugerir que tiene las mismas causas que ese lugar común del «buen tiempo viejo», esa natural y saludable tendencia a olvidar los males del pasado y a recordar únicamente los bienes, mientras que es imposible no advertir los males contemporáneos. Con el resultado de que los campos de concentración nos parecen pruebas de decadencia moral, en tanto que los cautivos que Mahomed II hacía serruchar vivos, a lo largo, sólo existe en los impenetrables volúmenes de Oncken, lo que prácticamente equivale a decir que no existen más.

Y esa notoria propensión de la humanidad a creer en la grandeza del pasado, con relación al burdo presente, se observa con mayor candidez en los niños que leen los libros sagrados de la historia patria; esos textos donde aparecen en bronce, preferentemente a caballo, los mismos hombres que en su tiempo fueron escarnecidos, deshonrados, perseguidos y calumniados: San Martín, por ejemplo, que desde el epíteto de cornudo hasta el de opiómano fue favorecido por casi todos los vocablos deshonrantes de la lengua.

En virtud de ese mecanismo de la historia, cuando uno de mis hijos era chico me preguntó por qué ahora no había grandes hombres;

debiéndole yo explicar que por lo general los grandes hombres empiezan a serlo cuando se mueren, es decir cuando dejan de ser hombres en absoluto. Pues escasamente se es grande para los que los rodean y en particular para el *valet de chambre*. Con invencibles dificultades, un aventurero llamado Miguel de Cervantes habría podido predisponer en su favor a los académicos que ahora lo esgrimen amenazadoramente contra los pobres escritores vivientes, encarcelados o no. Así como es poco probable que esos señores hubiesen recibido con alborozo la lengua vulgar de Dante, esa misma lengua que ahora los pone en éxtasis y que mantienen momificada bajo campana de vidrio, como los comunistas con el cadáver de Lenin.

¿Y qué, sino la fantástica idea de la decadencia lingüística, hace creer a tanta maestra en la superioridad de la lengua denominada castiza sobre la modesta lengua de nuestro tiempo?

PROSA Y POESIA

La prosa es lo diurno, la poesía es la noche: se alimenta de monstruos y símbolos, es el lenguaje de las tinieblas y los abismos. No hay gran novela, pues, que en última instancia no sea poesía.

INVESTIGACIÓN DEL MAL

La tarea central de la novelística de hoy es la indagación del hombre, lo que equivale a decir que es la indagación del Mal. El hombre real existe desde la caída. El hombre no existe sin el Demonio: Dios no basta.

La literatura no puede pretender la verdad total sin ese censo del Infierno. El orden vendrá luego.

Blake decía que Milton, como todos los poetas, estaba en el bando de los demonios sin saberlo. Comentando este pensamiento, Georges Bataille sostiene que la religión de la poesía no puede tener más poder que el Diablo, que es la pura esencia de la poesía; aunque lo quisiera, no puede edificar y sólo es verdadera cuando es rebelde. El pecado y la condenación inspiraron a Milton, al que el paraíso negó impulso creador. La poesía de Blake enflaquecía lejos de lo imposible.

Tal vez en esta trágica condición resida el drama del poeta en las revoluciones sociales, en la construcción de una nueva sociedad.

ACERCA DEL ESTILO

El estilo es el hombre, el individuo, el único: su manera de ver y sentir el universo, su manera de «pensar» la realidad, o sea esa manera de mezclar sus pensamientos a sus emociones y sentimientos, a su tipo de sensibilidad, a sus prejuicios y manías, a sus tics.

No tiene sentido, pues, referirse al estilo de Pitágoras en su teorema. El lenguaje de la ciencia pura puede y en rigor debe ser reemplazado por puros y abstractos símbolos, tan impersonales como las figuras platónicas a que hacen referencia. La ciencia es genérica y el arte es individual, y por eso hay estilo en el arte y no lo hay en la ciencia. El arte es la manera de ver el mundo de una sensibilidad intensa y curiosa, manera que es propia de cada uno de sus creadores, e intransferible.

Los retóricos consideraban el estilo como ornamento, como un lenguaje festival. Cuando en verdad es la única forma en que un artista puede decir lo que tiene que decir. Y si el resultado es insólito, no es porque el lenguaje lo sea sino porque lo es la manera que tiene ese hombre de ver el mundo. Lo que el lenguaje hace luego es ceñirse a esa visión como las sutiles mallas de las bailarinas a los músculos de sus cuerpos.

El artista es un individuo dotado de una sensibilidad y de una inteligencia que no son ordinarias, que ve cosas donde los demás no ven nada. O donde los demás no veían nada. Porque, justamente, una de las misiones del arte es develar realidades que los otros inadvierten:

un costado, una perspectiva, una trama, un esplendor, un matiz. Motivo por el cual ahora vemos paisajes que no veíamos antes de los impresionistas, y endemoniados que no conocíamos antes de Shakespeare. El artista es un *revelador*.

Y esa revelación se hace con una forma que se denomina estilo.

Para admitir esa nueva forma de ver el universo se necesita cierto candor y cierta generosidad, sin embargo; esa generosidad, ese candor y esa humildad que muchas veces es más fácil encontrar en un simple lector que en otro creador, como se prueba recordando que Gide arrojó al canasto los manuscritos de Proust. Muy pocos son capaces de admitir que la realidad pueda ser mostrada o expresada de otra manera, y por eso la inmensa mayoría de los críticos reiteradamente se equivocan, pues juzgan lo nuevo por lo viejo.

Durante siglos se creyó en la existencia de dos lenguajes: uno para entrecasa y otro para el arte, algo así como un lenguaje dominguero. Un «contenido» se podía expresar con palabras sencillas, si sólo se trataba del trato cotidiano con los hombres y las cosas; o con palabras rebuscadas, con perifollos y adornos, si se trataba de hacer arte. Todavía persiste esta doctrina entre muchos periodistas y no pocos escritores, que creen más distinguido poner «equino» donde modestamente debe decirse «caballo». Ignorando que no se hace poesía con cursilerías y que no hay palabras poéticas sino hechos poéticos; hechos que deben ser expresados en la forma más transparente y ceñida posible, con palabras sencillas que no se interpongan entre ese hecho y el lector.

El grande y conmovedor Gramsci, que era capaz de pensar en una cárcel infame sobre los más puros problemas del espíritu, tiene excelentes consideraciones sobre este problema; conviviendo, como convivía, con un pueblo propenso a la ópera! Y observa que entre los

escritores italianos de su tiempo se advierte un doble estilo, hasta el punto que a veces parecemos encontramos frente a dos escritores distintos: un estilo para su correspondencia privada, otro para sus obras literarias. En el primer caso, predomina la sobriedad, la simplicidad; en el segundo predomina el engreimiento, el estilo oratorio, la hipocresía estilística. Enfermedad tan difundida que finalmente afecta al pueblo, para el cual «escribir bien» significa montarse en zancos, ponerse de fiesta; y como la universidad de esa gente eran los libretos de ópera, terminaban escribiendo como en los melodramas. Momento en que el problema de la relación entre contenido y forma, además de su significado estético, toma un significado histórico.

Alguien observó que Napoleón hacía frases cuando se dirigía al pueblo, pero nunca en su correspondencia. Stendhal, que se vanagloriaba de su rama Guadagni, leía el Código Civil antes de disponerse a escribir. Y no confundamos esta actitud con frialdad de espíritu, no imaginemos que la pasión deba expresarse con grandes frases; al contrario, hay motivos para pensar que esas grandes frases se han hecho para manifestar la falsa pasión; mientras que la exaltada dureza, la concisión, la nitidez de Dante corresponden a la máxima potencia emocional. Stendhal era un romántico con lenguaje de jurista o matemático.

Desde Dante hasta los escritores actuales, la mejor tradición italiana ha sido la de la precisión y la sobriedad. La pompa de sus peores exponentes es consecuencia de esa incredulidad de fondo que suele encontrarse en los italianos, de su cínico y escéptico realismo. Sólo los extranjeros creían en las frases de Mussolini: los más exaltados de sus partidarios se encontraban fuera del país.

La más importante de las alhajas literarias que adornan el estilo era para Aristóteles la metáfora. El primero en advertir semejante

equivocación fue Gianbattista Vico, quien afirmó que la poesía y el lenguaje son esencialmente idénticos y que la metáfora, lejos de ser un recurso «literario», constituye el cuerpo principal de todas las lenguas (Cf. *Scienza Nuova*). De modo que no sólo el hombre habla en prosa sin saberlo sino que su prosa está principalmente constituida de metáforas. En los comienzos, debieron de consistir en actos mudos o en ademanes con cuerpos que tuvieran alguna relación con las ideas o sentimientos que se querían expresar. También los jeroglíficos, los blasones y los emblemas no son otra cosa que metáforas. Y hasta la propia palabra *figura* ya es una figura. Es imposible hablar o escribir sin metáforas, y cuando parece que no lo hacemos es porque se han hecho tan familiares que se han vuelto invisibles; y así nadie advierte que cuando decimos «al correr de los años» procedemos con desaforada prosa metafórica.

Un buen escritor expresa grandes cosas con pequeñas palabras; a la inversa del mal escritor, que dice cosas insignificantes con grandes palabras.

A propósito de esos individuos que creen más elegante decir «capital del reino» en lugar de «París», comentaba Pascal: «Cuando uno se encuentra con un estilo natural, se queda asombrado y encantado: porque esperaba hallarse con un autor y se encuentra con un hombre».

Pero advirtamos que «estilo natural» no significa aquí «estilo espontáneo», ya que el lenguaje que surge espontáneamente es casi siempre el más artificioso, debido a una subconsciencia plagada de mala literatura. La naturalidad y la sencillez son el resultado de un arduo trabajo de limpieza, y el propio Pascal es un ejemplo: el estilo de los *Provinciales*, que parece más natural, es más trabajado que el de los *Pensamientos*.

Todos los grandes escritores escriben con sencillez, pero casi siempre a costa de mucho esfuerzo. Ya decía Cicerón que «hay un arte de parecer sin arte». La sencillez produce la impresión de que no ha costado nada, la impresión de que cualquiera de nosotros podremos escribir como Tolstoi en cuanto nos pongamos delante de una cuartilla.

Alguna vez leí sobre un autor, contemporáneo de Cervantes, que tenía una lengua infinitamente más rica que el autor del Quijote. Por lo visto esa riqueza no le sirvió para pasar a la historia sino en esta extraña (y desdeñable) manera.

Es que los grandes creadores no son grandes por esa mera acumulación de vocablos sino por el poder revelador y expresivo que logran de los vocablos archiconocidos. Como en el ajedrez, una palabra no vale por sí sola sino por su posición, por la estructura total de que forma parte. Sólo un escritor mediocre puede desdeñar ciertas palabras, como un mal jugador desdeña un peón; ignora que muchas veces sostiene una posición.

En «el silencio amistoso de la callada luna», Virgilio no emplea más que triviales epítetos, pero es la yuxtaposición de esos epítetos a esos sustantivos lo que crea, en una sola línea, una atmósfera poética de melancólica belleza. Por otra parte, dos simples palabras, que separadamente representan sentimientos o cosas o ideas corrientes, al ser insólitamente vinculadas no sólo cobran un resplandor novedoso sino que revelan una realidad que hasta ese momento nunca había sido revelada.

EL ARTE SE HACE Y SE SIENTE CON TODO EL CUERPO

No se hace arte (ni se lo siente) con la cabeza sino con el cuerpo entero; con los sentimientos, los pavores, las angustias y hasta los sudores. Nietzsche dice que sus objeciones contra Wagner son fisiológicas; respiraba con dificultad, sus pies se rebelaban, su estómago protestaba tanto como su corazón, la circulación de la sangre y sus entrañas.

SOBRE EL CASTELLANO QUE EMPLEAMOS

Parte de los defectos lugonianos se deben a la manía de *probar* que un americano puede escribir una lengua tan rica y tan castiza como la de un español. Este sentimiento de inferioridad presionó catastróficamente en nuestros escritores. De la forma y medida en que presiona sobre muchos maestros y profesores de enseñanza secundaria, mejor es que no hablemos.

Pero los más vitales y poderosos creadores no incurrieron en ese defecto. Sarmiento, Hernández y Alberdi consideraron que la lengua debía ser tomada desde la perspectiva de nuestra propia cultura, esa cultura que, bien o mal, iba brotando de una tierra inédita: «La lengua de un pueblo es el reflejo de su historia, gobierno, clima, costumbres y carácter», dijo Alberdi.

Impertérritos, muchos profesores nos salen con la pureza del idioma y con el mito del casticismo; ese mito que, según se sabe, recomienda hablar como si estuviéramos en Tala vera de la Reina hace cuatrocientos años. También los gramáticos del Tercer Reich, en ese momento de psicosis colectiva, tuvieron la fantástica idea de depurar la lengua de todos los vocablos extranjeros, viéndose ante el problema de explicar la filosofía de Hegel con vocablos como *carreta*, *buey*, *cuerno de caza* y *nibelungo*. Esta extraña doctrina ha constituido también — aunque sin el auxilio de campos de concentración — el ideal de muchos profesores y de la casi totalidad de nuestros académicos.

Ni Shakespeare, ni Dante, ni Montaigne, ni Cervantes gozaron de

los beneficios de un diccionario que mantuviera la pureza idiomática. Lo que explica la muchedumbre de errores que afean sus obras y que los manuales nos señalan, tal vez con el buen deseo de que no se repitan. Es claro: el hombre busca el Orden en medio del Caos, y la existencia de academias tiene la misma raíz social y psicológica que la policía. Odiamos lo inestable y nuestro pavor ante lo desconocido nos hace buscar una cueva materna donde reine la seguridad. Y así, desde los tiempos en que Sócrates discutía el problema con sus discípulos, esa clase de profesores defiende la desesperada teoría de la racionalidad y la estabilidad del lenguaje. Pero, por desgracia, raramente la realidad parece tomar en cuenta nuestras ansiedades. Y esa melancólica tendencia es la causa de grandes desconsuelos.

El revuelto proceso de que forma parte el hombre en sociedad promueve una incesante transformación del idioma, de modo que si en un instante dado se impusiera una lengua lógicamente perfecta — como el esperanto — al cabo de un par de siglos habrían estallado los cuadros de su sintaxis, su léxico y su fonética. El camino del idioma es tan tortuoso e irracional como el de la vida.

De otro modo el latín no se habría convertido en castellano y todavía seguiríamos hablando como Cicerón.

Los inspectores de la moralidad lingüística (cuyo oficio consiste en perseguir las malas costumbres actuales en nombre de las malas costumbres antiguas) hablan, de «corrupción». Pero ¿por qué en ese caso no vituperan a Cervantes en lugar de divinizarlo? ¿o ignoran que ese escritor carcelario escribía en un latín totalmente corrupto?

En España, el casticismo es una calamidad bastante enérgica por obra de la Academia. Pero aquí nos encontramos con gentes que a pesar de sus bárbaros apellidos (y en rigor por eso mismo) resultan más españolistas que los madrileños, hasta el punto de imitar sus

equivocaciones. Y así, sobre todo en la radiotelefonía, donde la tilinguería lingüística alcanza su cima, nos dicen «les invitamos a escuchar», tomando por elegancia lo que meramente es una confusión metropolitana de dativo y acusativo.

La idea de fijar una lengua nace de la (ingenua) creencia en su insuperable perfección. Personas anhelantes y maravilladas instan entonces a guardarla en una vitrina, a cubierto del polvo, alejada del riesgo callejero, protegida del vulgo y de los escritores descuidados. No satisfechos con el vanidoso sentimiento de poseer el mejor idioma, pretenden además ser sus depositarios absolutos.

Este asunto de la vitrina empieza para nosotros en 1492, cuando Nebrija le decía a Isabel que la lengua castellana estaba «ya tanto en la cumbre, que más se pudiera temer el descendimiento della que esperar la subida». Que Nebrija se equivocaba, como invariablemente se equivocan los gramáticos, lo demuestran algunos considerables escritores luego del peligroso momento vitreo. Pero, con teleológica candidez, Nebrija creía que su época constituía algo enorme y especialísimo. La idea es cómica pero no insólita: con frecuencia se supone que el mundo ha evolucionado, pasando por ambas, megaterios y revoluciones, a través de millones de años, para que el Hombre Contemporáneo alcance una perfección insuperable. Sin advertir que una de las irremediables y melancólicas características de ese Hombre es la de estar dejando de ser Contemporáneo a cada minuto que pasa.

La idea de asimilar la lógica y la gramática fue sugerida por Aristóteles, y hubo que llegar hasta el siglo XIX para que el mito empezara a deteriorarse. Desde Humboldt sabemos que el idioma no es *ergon* sino *enérgeia*, no producto hecho sino actividad. Y las categorías gramaticales, lejos de ser la expresión de categorías lógicas, apenas son la petrificación de hechos psicológicos. Pero la gramática

no hace más que amenazarnos con sus pretensiones lógicas y sus convenciones petrificadas. Y así nos prohíben usar el apócope «recién» si no es con un participio pasado, lo que es perfectamente inútil, porque no sólo nuestras costumbres sino nuestros grandes escritores han decidido lo contrario. Como siguen escribiendo «inmiscuyo» o «agilizar». ¿Y quién, que no sea un incurable pedante, va a decir en nuestro país «solecito», «mamaíta» o «cieguezuelo»?

Después de todo, siempre se es bárbaro respecto del idioma precedente. Y siendo eso inevitable, es preferible quedarse con los barbarismos vivientes y expresivos, en lugar de llenarnos la boca con los barbarismos antiguos. Esos mismos preceptores que hoy nos abruman con Dante lo habrían criticado de haber sido sus contemporáneos, por su empeño de expresar su drama en dialecto vulgar, cuando dominaba el fijo, limpio y esplendoroso latín. Pero Dante les habría vuelto la espalda *in gran dispetto*, porque como todo creador sabía que el único lenguaje del artista es el viviente, el lenguaje en que se vive, se ama y se muere, el lenguaje de la pasión y de la verdad del hombre concreto.

Los gramáticos, empero, se pronuncian contra la anarquía, no queriendo ver que los únicos lenguajes que han dejado de ser anárquicos son los muertos. Y así, Américo Castro nos comunica que en la Argentina «las capas inferiores de la ciudad están actuando anárquica y absurdamente sobre el idioma». Es lícito preguntar cuándo un pueblo ha actuado de otra manera. No por cierto el pueblo español, donde el latín dio origen a productos tan curiosos como el castellano, el gallego y el catalán, mucho más absurdamente alejados del latín que el argentino del español. Pero ya hemos visto que la palabra «absurdo», que legalmente puede aplicarse al lenguaje de la ciencia, nada tiene que hacer con el idioma de la existencia del hombre.

El joven escritor de Buenos Aires se encuentra, apenas comienza

a escribir, con un gran problema vinculado a todo esto que acabo de examinar; algo mucho más importante que el mero problema de nuestra propia modalidad lexicográfica (tema que ni siquiera merece ser discutido): el problema del voseo.

El voseo está hecho sangre y carne en nuestro pueblo, y no sólo en las capas inferiores de la sociedad, como menospreciativamente dice el profesor Castro, sino en la casi totalidad de nuestro pueblo. ¿Cómo no emplearlo en nuestras novelas o en nuestro teatro? El autor de ficciones no debe sacrificar jamás la verdad profunda de su circunstancia, y el lenguaje que debe emplear es el lenguaje en que su gente ha nacido, ha sufrido, ha gritado en momentos de desesperación o de muerte, ha dicho las palabras supremas de amistad o de amor, ha mezclado con sus risas o sus lágrimas, con sus desventuras y sus esperanzas. Es el lenguaje que mamamos en nuestra infancia y el que estuvo entrañablemente unido a nuestros juegos, a los pájaros y perros que nos rodearon, a nuestros sueños y hasta a nuestras pesadillas. ¿Y quién en Buenos Aires, que no sea un personaje apócrifo o mal educado por gobernantas imbuidas de una falsa idea del idioma va a emplear el *tú* y sus conjugaciones en una auténtica carta de amor, en un momento de muerte o en un ruego dramático? ¿Qué argumentos puede mostrar el profesor Castro para impedirnos el uso de ese bárbaro voseo?

Si nos propone las normas escritas de la Academia, es inútil, porque ya sabemos que esas normas son violadas cada vez que un gran escritor o un pueblo necesita hacerlo; más aún: es muy difícil que se preocupe de ellas, o que siquiera las conozca o tenga presentes.

Si nos propone el célebre criterio de «los buenos autores» entraríamos en una cuestión muy desagradable para el profesor Castro; porque precisamente lo que nosotros juzgamos los buenos autores de Buenos Aires emplean el voseo en sus novelas, en su teatro

y en sus poemas. Quedaría el recurso heroico de rechazar la bondad de escritores como Mansilla, Borges, Cambaceres, Payró, Hernández, Maréchal, Martínez Estrada, Güiraldes o Benito Lynch. Sería duro y grotesco, pero es lo que consecuentemente debería hacer; y que acaso piensa en el fondo de su corazón y no se atreve a expresar. Porque en el fondo, hay que suponerlo, para Américo Castro un «buen autor» es alguien que escribe como Américo Castro. Por lo demás, es relativamente sencillo ponerse de acuerdo sobre la calidad de un autor cuando han pasado cuatro siglos; pero para ese entonces, lamentablemente, ya estamos escribiendo una lengua diferente, que no podemos valorar mediante las opiniones de un cadáver, aunque sea un ¡lustre cadáver. Quedan entonces los autores vivientes, y Dios nos libre que su jerarquía sea establecida por gramáticos como Américo Castro.

¿El «buen uso» de la lengua, entonces? ¿El uso de la gente educada? Estamos en lo mismo. Si nuestros grandes escritores incurren en el voseo y dicen la encantadora palabra «calesita» en lugar de «tío-vivo», es muy probable, por no decir que es completamente seguro, que nuestras personas educadas han de emplear el mismo lenguaje. A menos que el profesor Castro nos diga que la gente educada a que él se refiere es la gente educada en los colegios de Toledo.

Por donde se lo busque, este problema no tiene solución para los ansiosos defensores de la gramática eterna. El lenguaje lo hace el pueblo, el pueblo todo, y, naturalmente, alcanza sus paradigmas en sus grandes poetas y escritores. Grandes poetas y escritores que jamás violan lo que en germen o tácitamente está en el ánimo de su pueblo, sino que lo lleva hasta las máximas alturas de sutileza y de expresividad.

Por lo demás, los grandes autores cometen incorrecciones gramaticales y tampoco, desde ese punto de vista, pueden ser juzgados como ejemplos de «buen uso». Si hojearamos cualquiera de los nuestros,

encontraremos a cada paso expresiones como «disiento con» o «plan a desarrollar». También leo en un escritor español «hoy hacen, señor, según mi cuenta, un mes y cuatro días...». Acudo a uno de esos textos sagrados y verifico que, en efecto, se incurre en una bárbara falta de concordancia, y que esta conversión de acusativo en sujeto es muestra de pésima educación gramatical. Pero como la frase pertenece a Cervantes, me entran dolorosas dudas sobre el valor de esas normas. Tratándose de ese autor, la mayor parte de los preceptores se pondrán o se habrán puesto ya (la lectura de gramáticas no es mi pasión) a buscarle algún justificativo y, en última instancia, no faltará quien eleve esa falta al rango de excepción aconsejada por el buen uso; ese célebre buen uso tan fácil de establecer varios siglos después, cuando se tienen todas las garantías de que ese aventurero era un genio literario. Porque con las incorrecciones gramaticales pasa como con los golpes de estado: si sus ejecutantes fracasan, el golpe es una «siniestra intentona», y sus jefes unos «bandoleros»; pero si triunfan, señala una fecha patria y sus caudillos se convierten en modelos nacionales que deben ser imitados.

Tuve la suerte de recibir enseñanza de castellano, cuando era alumno del colegio secundario de la Universidad de La Plata, de Pedro Henríquez Ureña. Así sólo de oídas pude conocer la diaria tortura que los casticistas infligían a otros muchachos. Muchachos que recibían mala nota o eran humillados porque decían «medias» en. Lugar de «calcetines», o porque no eran capaces de traducir los localismos de la condesa de Pardo Bazán.

Y todavía puede leerse en grandes diarios de Buenos Aires a enérgicos inspectores que escriben artículos para denunciar los barbarismos de la lengua argentina: las «etiquetas» en lugar de «marbetes» y los «sacos» en lugar de «chaquetas».

Terminemos, pues. Cada cierto tiempo nos anuncian que el mejor

inglés se habla en Oxford y el mejor castellano en Toledo. Lo que implica algo así como ese Origen Absoluto de Coordenadas que ansiosamente buscaban los físicos anteriores a Einstein. La ciudad de Toledo representaría así la silla absoluta del lenguaje castellano, y los pobres mortales que habitamos en otras regiones del vasto imperio estaríamos condenados a farfullar dialectos más o menos monstruosos según nuestras respectivas distancias a la Silla y a la lengua platónica sentada sobre ella.

La verdad no es ésa. Cada pueblo elabora una lengua diferente, y sus matices fonéticos y sintácticos son consecuencia inevitable de su historia, su geografía, su raza y hasta su clima y el color de sus pájaros. Qué se le va a hacer. Y en cada una de esas naciones o regiones es posible alcanzar a esa lengua sus más sutiles y hermosas expresiones, en los poemas de sus grandes poetas, en las novelas de sus prosistas y hasta en la gracia inefable de sus chicos callejeros.

EDAD DE NUESTRA LITERATURA

Ai reiterado y erróneo lugar común que habla de la juventud de nuestras letras, hay que recordarle, como hace G. de Torre, que en el momento mismo en que los primeros cronistas de Indias pusieron sus péñolas sobre el papel nacía nuestra literatura. Pero más aún; no siendo el hombre un ser meramente natural sino un ser cultural, en el cual no se da sólo el activo reflejo del cosmos que lo rodea sino la herencia espiritual, y siendo el idioma algo así como la sangre del espíritu, es obvio que nuestros antepasados son Cervantes y Quevedo, y hasta Berceo y los oscuros rapsodas del Cid. Del mismo modo que la gran literatura norteamericana no ha salido de la nada, o de esa casi nada que sería su propia y estricta realidad, sino que es la herencia de Ben Jonson y de Shakespeare, de Chaucer y de Swift, de sus poetas populares y de la gran versión inglesa de los textos bíblicos.

LA PALABRA CLAVE DE LA FICCIÓN

Sin ninguna duda, «Madame Bovary soy yo», siempre que se agregue «sin la posibilidad de la literatura». De un oscuro rincón de Flaubert surgió aquella patética y enloquecida figura, que no tenía la suerte de poder defenderse escribiendo su propio drama, como Flaubert. ¿Qué podía hacer sino suicidarse? Se ha dicho que la palabra clave de toda ficción es la palabra *si*: *si* Flaubert hubiera sido una pobre burguesita de provincias, *si* no hubiera tenido el genio para escribir sobre sus propias angustias, *si* hubiera estado desposeída de otras hipóstasis de su alma: cierto amargo cinismo, cierta feroz lucidez, cierta desencantada madurez.

Pascal afirma que la vida es una mesa de juego, en la que el destino pone nuestro nacimiento, nuestro carácter, nuestra circunstancia. Sólo si somos creadores podemos apostar otra vez, al menos en la fantasmal vida de nuestras ficciones. Y en ese proceso nos objetivamos en otros personajes, que son espíritu de nuestro espíritu y que sin embargo se comportan de sorprendente manera aun para nosotros mismos, impulsados por fuerzas secretas y desconocidas, que en nuestra vida normal estaban aletargadas y dominadas.

Y no pudiendo ser locos o criminales, en nuestra existencia normal, nos vemos forzados a serlo en la desatada fantasía de nuestras novelas.

STENDHAL

Considero útil al joven escritor leer no sólo las novelas que señalan hitos culminantes en la literatura de ficción sino, también, sus diarios, memorias y correspondencias. En esas páginas encontrará al ser de carne y hueso que fue capaz de elevarse por encima de sus debilidades humanas para construir sus admirables novelas. Del querible, del conmovedor, del candoroso, del complicado y mitómano Stendhal, recomiendo leer su *Journal* (tan plagado de mentiras como sus novelas) y *La vie de Henri Brulard*, su autobiografía más aproximada. Transcribo algunos fragmentos significativos:

«Era un ser constantemente inquieto. ¿Me atreveré a decirlo? Acaso sea falso, pero *yo era un poeta...* No me faltaba más que la audacia de escribir: una *chimenea* por donde pudiera escapar mi *genio*.

«*Su sensibilidad se ha hecho demasiado viva: lo que en los demás no hace más que apuntar, a él lo hiere hasta hacerlo sangrar. Tal era yo en 1799, tal soy en 1836. Pero he aprendido a ocultar todo esto bajo una ironía imperceptible para el vulgo, pero que Fiori ha adivinado perfectamente. Las afecciones y las ternuras de su vida son lacerantes y desproporcionadas; sus excesivos entusiasmos lo extravían, sus simpatías son demasiado violentas; aquellos de quienes se compadece sufren menos que él. Todo esto ha sido escrito para mí.*»

«Pero durante toda mi vida he visto mi idea y no la realidad (como un caballo receloso, me decía, diecisiete años después, el conde de Tracy).»

«Creo que he preferido el ensueño y la fantasía a todo, aun a pasar por hombre de ingenio.»

En buena medida, la existencia de Stendhal se desarrolla a impulsos del amor, de las once mujeres cuyas iniciales dibujó en la arena con su bastón, al cumplir cincuenta años. Sus heroínas están hechas en parte de la carne y del espíritu de esas mujeres, en parte de su propia y lacerada alma. Una actriz llamada Kably fue la primera que lo conmovió, cuando todavía vivía en Grenoble y apenas tenía dieciséis años. Como alguien ha dicho, esta mujer se ha hecho célebre por haber emocionado a un adolescente del que ni oyó pronunciar su nombre. Y todo el resto de su existencia siguió siendo conmovido por mujeres, oscilando entre su desmesurado romanticismo y su cinismo a la manera de Lacios: entre Werther y Don Juan.

Inclinado a las matemáticas, preparó en Grenoble su examen de ingreso a la Escuela Politécnica. Viajó a París con ese objeto, pero no se presentó, nunca sabremos por qué. La obsesión de ese ingreso fue tan fuerte que lo que él no hizo, o no se sintió capaz de hacer, lo hicieron tres protagonistas de sus ficciones.

«Ah, *si* yo hubiese sido noble, *si* hubiese sido rico, *si* hubiese entrado en la Politécnica»... Palabras que muchas veces debe de haberse repetido en mente Stendhal, obsesiones reiteradas de su espíritu que percibimos en sus ficciones, esas auténticas autobiografías, las únicas sin mentiras, las despiadadas verdades de su alma. Es probable que a Stendhal le faltara esa energía que tanto admiraba y que tan ardientemente proyecta sobre muchos de sus héroes; esa energía que le impidió matar o triunfar como ellos, pero que inversamente le permitió crearlos. Más aún, que fue forzado a hacerlo.

Dice Thibaudet: «Para Stendhal, como para Balzac y Hugo, hay un diario oficial de la energía, que es la *Gazette des Tribunaux*. Allí

encuentra la historia de un compañero suyo del Delfinado, de un seminarista, condenado a muerte y ejecutado por haber disparado sobre una dama de la alta burguesía, en la casa de la cual había sido preceptor. Le pareció que ese joven expresaba admirablemente la energía de un joven ardiente, exigente y pobre en la sociedad de la Restauración, en esos años explosivos del 29 al 30. Acababa de describir en *Armance* la falta de energía en el delicado descendiente de una vieja familia. Este sería su antítesis. Julien Sorel es el delegado de la energía provincial, de los montañeses y pobres a la conquista del mundo. En *Lamiel*, Julien Sorel o Stendhal se convierte en mujer, en cierto modo la verdadera antítesis de *Armance*. Pero en *Rojo y Negro*, que está en el medio, realiza la verdadera obra maestra, la obra inmensa de un tiempo que ese tiempo no comprendió.»

PROFUNDIDAD Y EXTENSIÓN

En el folletín era característica la extensión, el número y la diversidad de sucesos. En la gran novela de hoy, a la inversa, suceden muy pocas cosas: lo característico es su profundidad. Esa diferencia corresponde muy bien a las dos modalidades: en aquellas narraciones se describía lo externo, la superficie del mundo; en estas novelas se indaga lo interno, verticalmente.

LAS NUEVAS CORRIENTES LITERARIAS

Nada es totalmente novedoso, y así como Aristóteles nace de Platón, aunque sea para (parcialmente) negarlo, así Beethoven surge de Mozart. Por otra parte, lo habitual es que un gran creador sea el resultado de todo lo que le precede, entrando a saco en las obras de arte de sus antecesores y realizando finalmente esa síntesis que caracterizará al nuevo procer: Faulkner no es concebible sin Balzac, Dostoievsky, Proust, Thomas Wolfe, Huxley y Joyce.

Ocurre, además, que el cansancio de las escuelas y la reacción contra los que nos rodean o preceden en forma inmediata, al negarlos (siquiera parcialmente) nos hagan recurrir a los que ellos a su vez negaron, o sea a nuestros abuelos. Por eso Proust dice que muchas veces la originalidad consiste en ponerse un sombrero viejo que se saca del desván. El mismo, sin ir más lejos, como señala Maurois, no proviene de Flaubert o Balzac o cualquier otro antecesor inmediato sino de Saint Simon; y buscando más lejos, en el espacio, de George Elliot, de Thomas Hardy, de Ruskin. Kafka tiene sus antecedentes en alguien tan remoto como Melville.

El curso de la literatura resulta así contradictorio y su motor secreto es el contraste y la polémica. Cuando la literatura francesa estaba harta de análisis, los jóvenes como Sartre miraron con admiración a los novelistas norteamericanos, que con su descripción vital y directa de los hechos trajeron aire a una habitación donde ya casi no se podía respirar. No es así asombroso que el conductismo un

poco «bárbaro» de los escritores norteamericanos prendiera con tanta pasión en países ultrarrefinados.

MÁS SOBRE EL MARXISMO Y EL ARTE

Para Hegel, como para Platón, lo real, lo histórico singular, es un torpe y borroso reflejo del perfecto universo de las Ideas. Para Marx es a la inversa.

Parece muy difícil no estar de acuerdo con esa postulación; no admitir que, por ejemplo, la introducción de la perspectiva en la pintura es una consecuencia de una nueva mentalidad social, creada y dominada por una clase mercantil y matemática. ¿Y cómo podría haber aparecido el mismo marxismo en una comunidad de polinesios? ¿No es de toda evidencia que sólo podía haber surgido en la conciencia de hombres que vivían la revolución industrial de nuestro tiempo? Es forzoso aceptar, pues, que es el ser social lo que determina la conciencia de los hombres; y que el existencialismo de nuestro tiempo no ha hecho otra cosa que Incorporar esta verdad a su filosofía.

Ahora bien: dos grandes equivocaciones derivan de esta justa apreciación, una de ellas consecuencia de la simplista aplicación de la doctrina original por sus discípulos soviéticos, la otra consecuencia rigurosa de la propia doctrina.

Con demasiada frecuencia esos herederos esquemáticos olvidan la esencia dialéctica del marxismo y aplican la teoría del «reflejo» en el sentido más mecánico. La conciencia social es una consecuencia de la vida social, pero a su vez esa conciencia produce efectos sobre la sociedad en que existe. Creo que la propia teoría es el ejemplo más espectacular: Marx no podía haber elaborado su filosofía sino en medio

de las calamidades producidas en Inglaterra por la revolución industrial; pero esa teoría ha sido a su vez causa de tremendos sacudimientos del mundo. Algo semejante podríamos decir con cualquier gran obra literaria: Dickens no podía sino surgir en esa Inglaterra victoriana que con tanta agudeza, calor e ironía describió; pero sus personajes, sus novelas, sus sentimientos e ideas influyeron a su vez sobre el mundo que lo produjo: la naturaleza imita al arte. No hay una cultura, una filosofía, una escuela literaria que, *de una manera o de otra*, no sea producto de la sociedad en que aparece. Pero ese «de una manera u otra» significa que la relación que guarda con la sociedad puede ser muy complicada y sutil, muy indirecta y hasta contradictoria; y que ese arte, esa filosofía, esa escuela literaria son a su vez causas de alteraciones en la sociedad que las produce.

Yendo ahora a lo que juzgo equivocación del propio Marx (equivocación inevitable dadas las circunstancias en que elaboró su doctrina), la discrepancia comienza cuando nos preguntamos *qué es lo social*, qué es lo decisivo en esa sociedad, cuáles son los verdaderos factores que en última instancia mueven y conmueven la existencia del hombre. Para Marx es la infraestructura económica. Lo que si en buena medida es cierto para este mundo en que ahora vivimos, y muy especialmente para aquella sociedad inglesa de la revolución industrial, es falso en otras grandes convulsiones históricas. Bastaría mencionar el solo caso del imperio musulmán, originado por la aparición de un fanático a caballo y de una religión combatiente. ¿Y cómo explicar por motivos económicos el fenómeno de Gengis Khan o la existencia de castas en la India?

Cuando las dos fallas que hemos enunciado se juntan, los resultados son grotescos: entonces asistimos a la «explicación» económica de Picasso o de la música dodecafónica.

TENACIDAD DEL CREADOR

Hay en los auténticos artistas una fanática tenacidad, que los lleva a buscar encarnizadamente la expresión ajustada de lo que intuyen. El Faulkner que reescribió muchas veces *El ruido y el furor*, afirmó: «El artista sigue trabajando sin descanso y volviendo a recomenzar: y cada vez cree que logrará su fin, que integrará su obra. No lo logrará, como es natural; y de ahí la razón de que este estado de ánimo sea fecundo. Si alguna vez lo consiguiera, si su obra llegara a poder equipararse con la imagen que se hizo de ella, con su sueño, sólo le restaría precipitarse desde el pináculo de esa perfección definitiva, y suicidarse.»

Palabras parecidas de Camus:

«Se considera con demasiada frecuencia que la obra de un creador es una serie de testimonios aislados. Se confunde entonces al artista con el literato. Un pensamiento profundo está en devenir continuo, abarca la experiencia de una vida y se amolda a ella. Del mismo modo, la creación única de un hombre se fortifica en sus aspectos sucesivos y múltiples que son las obras. Unas completan a otras, las corrigen o las repiten, y también las contradicen. Si hay algo que termine la creación no es el grito victorioso e ilusorio del artista ciego: *lo he dicho todo*, sino la muerte del creador, que cierra su experiencia y lo libra de su genio.»

Y también: «La creación es la más eficaz de todas las escuelas de paciencia y lucidez. Es también el testimonio trastornador de la única

dignidad del hombre; la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril. Exige un esfuerzo cotidiano, el dominio de sí mismo, la apreciación exacta de los límites de lo verdadero, la medida y la fuerza. Constituye una ascesis. Todo eso «para nada», para repetir y patelear. Pero quizá la gran obra de arte tiene menos importancia en sí misma que en la prueba que exige a un hombre y la ocasión que le proporciona de vencer a sus fantasmas y de acercarse un poco más a su realidad desnuda.»

CONSTANTE RECREACIÓN

Una catástrofe que sumiera a la humanidad en la miseria y la ignorancia transmutaría el sentido de todas las obras de arte, aniquilaría las riquezas de Leonardo o Goya, las sutilezas de los diálogos platónicos o de las novelas de Proust; pues nadie puede advertir en una obra más de lo que él mismo, al menos en potencia, tiene.

Pero aun sin catástrofes, la humanidad cambia constantemente y, con ella, las creaciones que el hombre ha producido: *el presente rectifica el pasado*. El Cervantes que escribió el Quijote no es el mismo que el Cervantes de hoy: aquél era un aventurero lleno de vida y humor; el de hoy es académico, escolar y antológico.

SOBRE LA REBELIÓN ROMÁNTICA

La historia no se desarrolla como un proceso lineal sino como el resultado de fuerzas contrapuestas, de antinomias que se fecundan mutuamente: dentro del seno mismo de la modernidad estaban en germen las potencias que se levantarían finalmente contra el racionalismo y la máquina.

El Renacimiento italiano podría sea caracterizado provisoriamente con la siguiente serie de palabras: clasicismo, racionalidad, limitación, finitud, estática, claridad, día y esencia. Enfrente, y también con cautela y espíritu provisorio, podríamos caracterizar a los pueblos germánicos con la siguiente serie: romanticismo, irracionalidad, ilimitación, infinitud, dinámica, oscuridad, noche, existencia.

Pero estas antinomias no permanecen como tales sino que se generan y fecundan alternativamente. Ni la Italia del Renacimiento estaba desprovista de elementos góticos, ni los pueblos germánicos permanecieron ajenos al prestigio de la antigüedad helénica. La modernidad resultó, más bien, como la síntesis dialéctica de esos términos, tal como lo muestra un simple examen de la burguesía, esencia de los tiempos modernos; precozmente formada en Italia, pasa a ser decisiva en los pueblos germánicos y anglosajones; imbuida de racionalismo, tiene que desembocar, en virtud de su ¡limitación y su dinamismo, en el concepto contrario. Y así, la modernidad recorre alternativamente las dos series de antinomias. Y del mismo modo

como antes el naturalismo concluyó en la máquina, que es su antagonico, el vitalismo en la abstracción y el espíritu individualista en la masificación.

Italia tenía un fundamento antiguo y, como tal, su Renacimiento está caracterizado más bien por la primera serie de conceptos. Pero nunca habría nacido el capitalismo italiano con la simple resurrección de la antigüedad greco-latina. Los griegos profesaban una concepción estática y finita de la realidad, y buena parte del Renacimiento italiano sufrió su influencia; pero el problema se complica con la aparición del cristianismo y de los pueblos góticos. La religión cristiana es el sincretismo de la filosofía griega con elementos dinámicos de los judíos y maniqueos; y así, desde sus mismos orígenes contendrá en su seno dos fuerzas contrapuestas; según las épocas, los pueblos y los hombres que lo adoptaron, el cristianismo desplazó su acento entre la contemplación propia de los griegos y la acción propia de los judíos, entre la esencia y la existencia. Y a veces el conflicto puede observarse hasta en un solo hombre: Pascal comienza como geómetra y muere como místico. En esta latitud espiritual acaso resida la más grande fuerza de esta religión, pues cada vez que aparece a punto de derrumbarse un nuevo impulso existencial renueva su estructura.

El espíritu dinámico y existencial del cristianismo prendió con máxima fuerza en los pueblos góticos, engendrando de esa manera la contraparte del mundo moderno, sin la cual serían incomprensibles las manifestaciones de nuestra crisis. Sin la tradición cultural de Italia, aquellos pueblos irrumpieron a la civilización con caracteres más bárbaros y modernos, y al crear un cristianismo más dinámico y judaico con el calvinismo, estuvieron en mejores condiciones de lanzarse en un impulso mercantil más arrollador.

Pero ese elemento dinámico e irracionalista que adviene con los pueblos góticos será el que a la larga provocará la rebelión franca de

los románticos contra la misma sociedad que Los albergó.

ARTE IMITATIVO

En la República, Platón nos dice que Dios creó el arquetipo de la mesa, el carpintero crea un simulacro de ese arquetipo y el pintor crea un simulacro de ese simulacro.

Esta es la modesta tarea del arte imitativo: un desvanecimiento al cubo.

EL CREADOR FRENTE A LA CRÍTICA

A menudo he tenido que levantar el ánimo de un joven aplastado por la crítica injusta, y he tenido que recordarle o hacerle saber lo que ha pasado en todos los tiempos con el creador. Dada la condición del hombre, el artista tiene infinitos motivos de sufrimiento: a veces porque no lo comprenden o porque no lo comprenden cabalmente; otras, sobre todo si triunfa, porque desata la furia de los mediocres y resentidos. En cualquier caso, su dolor es muy grande, porque sólo una piel gruesa podría defenderlo adecuadamente, y lo característico de un artista es la extremada finura de su piel. Y en parte por eso, en parte porque vive luchando contra la resistencia que suscita, en parte porque va adquiriendo la mentalidad del perseguido, termina por volverse susceptible en grado enfermizo: *genus irritabile vatum*.

Hay una sola defensa contra esta calamidad y es la de releer, de tanto en tanto, los diarios de los escritores, su correspondencia, sus memorias, la historia de la literatura. Y cuando constatamos que a nosotros, pobres mortales, nos pasa lo que les pasó a grandes como Goethe y Proust ¿de qué podemos quejarnos? En sus conversaciones con Eckermann, cuenta Goethe: «Apenas apareció mi *Werther*, lo censuraron tanto que si hubiese borrado todos los pasajes criticados no habría quedado una sola línea.»

Jean Paulhan señala, a propósito de la crítica del siglo pasado: «Hubo críticos estetas y sabios, moralistas e inmoralistas, voluptuosos y fríos, pesados y volubles, solemnes y desvergonzados, profesores y

hombres de mundo. Pero todos tenían un rasgo común: estaban equivocados». Y agrega más adelante: «No hay un solo gran poeta, un solo gran pintor, un solo gran escritor del siglo XIX que no haya sido condenado en sus comienzos, y a menudo en su apogeo, por los mejores críticos.»

¿Cuáles son las causas profundas de esta reiterada y al parecer invencible proclividad? Son varias, que operan a veces separadamente y, a veces, en catastrófica combinación; ya que no es forzoso que alguien sea ignorante o tonto o resentido en forma disyuntiva.

Un caso típico es Sainte-Beuve: propenso a la condición de enano, frustrado escritor de poemas y relatos, enérgicamente rechazado por las mujeres, denunció la ausencia de genio en Balzac, negó a Baudelaire y sostuvo que nadie le haría creer que ese payaso de Stendhal pudiese escribir una novela valiosa. Podría pensarse, con candor, que errores tan monstruosos en un hombre que es considerado como uno de los más grandes críticos inducirían a la meditación y a la cautela en el futuro. Grave equivocación. Los seres humanos no responden a los principios de la lógica, y esa sensata conclusión que se infiere a partir de aquellos errores de nada sirven en lo venidero. El resentimiento, como los celos, como la envidia, como toda pasión negativa y sedienta, es inextinguible y en todo caso nada tiene que ver con la lógica.

Si pudieron pasar semejantes calamidades con Sainte-Beuve ¿qué puede esperarse de críticos de menos estatura? Con el desarrollo del periodismo, con la inmensa cantidad de diarios que deben hacer eso que se denomina crítica literaria, multitud de escritores de tercer orden tienen la gran oportunidad de juzgar a escritores de primer orden, explicándoles los defectos de su obra y enunciando los principios en que debe basarse una novela o un poema ejemplar. Como esos paradójales menesterosos que para ganarse algunos pesos escriben un

libro titulado *Cómo hacerse millonario*.

En estos casos no siempre opera el resentimiento, ya que puede darse el caso de jóvenes inéditos que se ganan la vida en esa columna; puede ser la inexperiencia, la miopía, la falta de sensibilidad y de talento; ya que sólo lo semejante conoce a lo semejante; y ya que si es fácil para un genio como Schumann reconocer (generosamente) el genio de Brahms, no lo es para un muchacho que mientras estudia el clarinete escribe en un periódico sobre música. La inexperiencia puede unirse a la miopía y a la mediocridad, que no necesariamente excluyen al resentimiento, sino que a veces son sus causas: con grandes dificultades un hombre es capaz de intuir la profundidad, la belleza o la magnitud de algo que no es capaz de sentir, siquiera en germen, en su propio espíritu.

También opera el (peligroso) método de juzgar lo nuevo de acuerdo con lo viejo. Pero como todo creador es de alguna manera novedoso, escapa en una medida o en otra a los cánones consagrados. Y cuando aparece ¿cómo juzgarlo? Todos sabemos ahora que Balzac era un genio ¿pero cómo podemos saber que lo es un Fontana que aparece en Rosario? Un hombre que, para colmo, sus convecinos pueden ver y palpar, un individuo que come del mismo modo que el resto de los mortales, que se enferma, que es un poco ridículo y que debe ganarse la vida como un pobre diablo?

Y como, por añadidura, el que niega parece siempre más talentoso que el que admira ¿quiénes y cuántos no caerán en la tentación de decir NO con pedagógica ironía, dando de paso a su rencor el honorable aspecto de un imparcial juicio axiológico?

Para honor de la raza, no obstante, frente a esos individuos aparecen los que han sabido descubrir al creador donde surgía: Balzac señalando a Stendhal o, más conmovedoramente, Schumann

afirmando que con Brahms había nacido el músico del siglo.

Y como el artista conoce el secreto y el misterio de la creación, aunque nos admiran por la grandeza de la actitud, episodios como el de Balzac o el de Schumann no nos sorprenden. Sorprende, en cambio, que de pronto un lector desconocido que nunca ha creado nada, o un anónimo o modesto periodista sea capaz de advertir la presencia del creador. Se inclina uno a pensar que en esos seres existe latentemente el genio creador que por un motivo o por otro no han podido o no han sabido convertir en acto; seres que, en todo caso, se entregan con candidez y entusiasmo a la magia y a la fascinación del poeta: esa candidez y ese entusiasmo sin los cuales no es posible ni la creación de la obra de arte ni su recreación en el lector o espectador. Es por ellos y para ellos que el artista trabaja y sufre, los seres a quienes de verdad va destinado ese mensaje críptico, ese mensaje que les llevará una luz portentosa y extraña y que les permitirá examinar sus propios abismos, una luz que a la vez les llevará consuelo y desasosiego, certeza y vacilación, enfrentamiento a su propio drama y a la vez la infinita liberación de no saberse solo.

En virtud de esa maravillosa confraternidad es que el arte existe. Porque de otro modo los artistas se callarían para siempre o morirían. Simplemente morirían.

DOSTOIEVSKY JUZGADO POR CONTEMPORÁNEOS

De tantos casos ejemplares me parece bueno recordar, al menos, el de Dostoievsky. Al aparecer *Las pobres gentes*, la pequeña novela en la que Bielinsky advirtió la presencia de un genio, los mediocres se lanzaron sobre su autor y lo despellejaron. En una carta a su hermano, Dostoievsky escribe:

«¡Si supieras la severidad con que tratan mi libro! El artículo que le dedica *La Ilustración* es toda una diatriba. El de *La abeja del norte* es algo increíble. Peso me consuelo pensando cómo trató la crítica a Gogol, y ya sabemos las cosas que se escribieron sobre Puchkin.»

Su segunda novela, *El Doble*, después del éxito de la primera, acentuó la tirria y la envidia contra su creador, y su vida llegó a ser insufrible. Lo persiguen, hablan mal de él, inventan epigramas, critican su cara, su orgullo. Duele leer las infamias que se dijeron y se hicieron. Turgueniev lo satiriza implacablemente y en colaboración con Nekrasov escriben bromas como ésta:

Caballero de la triste figura

Dostoievsky, mi querido fanfarrón,

sobre la nariz de la literatura

no eres más que una leve erupción.

Su destinatario perdió la confianza en su genio, muchas de las páginas de *El doble*, que estaba escribiendo, le parecían ridículas, superficiales, inútiles. Vivía en un infierno. Había perdido la euforia de aquel tiempo tan próximo y tan lejano en que Bielinsky lo levantara hasta el cielo. Oía las risas a su alrededor, sospechaba las sonrisas de la capilla. Tres años después de la memorable noche en que Bielinsky y Nekrasov lloraron ante la lectura de *Las pobres gentes*, era un hombre terminado. Entre la locura y el suicidio, fue (paradojalmente) salvado por la prisión. Enterrado en vida, tuvo ocasión para meditar en la vanidad de todo. Todavía soldado en Siberia, olvidado, uno de los individuos que formaban parte de aquella capilla, un tal Panaiev, comenta: «Estuvimos a punto de enloquecer a uno de aquellos pequeños ídolos del día. Lo habíamos paseado por las calles de la capital, habíamos pregonado su gloria en todas partes. Terminó por divagar. Pronto fue completamente abandonado por nosotros. ¡Pobre! Lo hemos aniquilado, lo hemos convertido en algo ridículo.»

EL CORAJE DEL CREADOR

Cuando salió *Du côté de chez Swann*, el crítico Henri Ghéon escribió que Proust se había encarnizado «à faire ce qui est proprement le contraire de l'oeuvre d'art, c'est-à-dire l'inventaire de ses sensations, le recensement de ses connaissances, et à dresser le tableau succesif, jamais d'ensemble, jamais entier, de la movilité des paysages et des âmes». Agregando que asombra la yuxtaposición sin vínculo de los primeros sueños de niño con esa aventura de Swann que el señor Proust no debió saber sino después de su infancia, pero que él intercala en el relato «sans raison palpable». Etcétera.

Claude-Edmonde Magny, que recuerda esta estupidez, comenta que lo siente no tanto por Proust como por el señor Ghéon, al mostrarse incapaz de percibir lo que había de extrañamente nuevo en este creador. Y, con razón, recuerda que el artista debe poseer un gran coraje para crear fuera de la tradición, para afrontar la aplastante misión de innovar un lenguaje o una forma.

SOBRE LOS CRÍTICOS

Sartre: «La mayoría de los críticos son hombres que no han tenido suerte y que en el momento en que estaban en los lindes de la desesperación encontraron un modesto y tranquilo trabajo de guardián de cementerios.»

«Para el crítico, es un placer que los autores contemporáneos le concedan la gracia de morirse: sus libros, demasiado crudos, demasiado vivos, demasiado apremiantes, pasan al otro lado, afectan cada vez menos y se hacen cada vez más hermosos; después de una breve permanencia en el purgatorio, van a poblar el cielo inteligible de los nuevos valores. Bergotte, Swann, Siegfried, Bella y M. Teste: he aquí adquisiciones recientes. Se está esperando a Nathanaël y Ménalque. En cuanto a los escritores que se obstinan en vivir, se les pide únicamente que no se muevan mucho y que en adelante procuren parecerse a los muertos que han de ver. Valéry no se las arreglaba mal, al publicar desde hacía veinticinco años libros postumos.»

Flaubert: «No sirve para nada sino para molestar a los autores y para embrutecer al público. Se hace crítica cuando no se puede hacer arte, del mismo modo que se trabaja de espía cuando no se puede ser soldado.»

Pavese: «Todo crítico es, propiamente hablando, una mujer en la edad crítica: rencoroso y *refoulé*.»

Baudelaire: «Saint-Marc Girardin dijo algo que quedará: *Seamos*

mediocres. Aproximemos esa frase a la de Robespierre: *Los que no creen en la inmortalidad de su ser se hacen justicia*. Las palabras de [este crítico] Saint-Marc Girardin implican un inmenso odio contra lo sublime.»

Gaétan Picon: «El juicio inmediato tiende a veces a desvalorizar lo contemporáneo: la sumisión con respecto a los modelos antiguos, el temor de perder, sus riesgos, se juntan como en Sainte-Beuve a una invencible repugnancia ante la proximidad del genio. Juzgar en lo vivo es cosa difícil: pero a cada instante se juzga en lo vivo.»

Van Wick Brooks: «En vista de los errores que vive cometiendo, un crítico debería usar el silicio como su traje cotidiano.»

Henry Miller: «Todo lo que los críticos digan de una obra de arte, aun en los mejores ensayos, aun en los más sólidos, convincentes y plausibles, aun en los escritos con amor (cosa que rara vez ocurre), no es nada comparado con la mecánica real, con la verdadera génesis de la obra de arte.»

REGLAS PARA LA CREACIÓN

«Díganle a Arnold Bennet que todas las reglas de construcción sólo siguen siendo válidas para las novelas que son copias de otras. Un libro que no sea copia de otros libros tiene su construcción propia; y lo que él, por ser un viejo imitador, llama faltas yo llamo características.»
(D. H. Lawrence)

INCONVENIENTES DEL GENIO

Henry James escribe que llegó un momento en que no pudo leer más ni a Tolstoi ni a Dostoievsky, por su carencia de buen gusto y de un seguro nivel estético, a causa de la intensidad misma de sus creaciones. Lo cierto es que mientras el mundo ha dejado de leer a muchos escritores elegantes del pasado sigue leyendo con la misma o mayor pasión a esos monstruos que molestaban a James; a este talentoso creador que sin embargo, demasiado preocupado de las buenas maneras, jamás alcanzó las cimas y los abismos de aquellos genios. Significativamente, escribe: «Los promiscuos cambios de posición y de centro en Tolstoi y en Balzac son el resultado inevitable de la intensidad de la presentación... Debido a la complejidad que van acumulando *no pueden* lograr claridad alguna sin buscar continuamente nuevos centros».

EL ESTADO CONTRA EL ARTISTA

Confucio no apreciaba el arte sino por los servicios que podía prestar al Estado. Platón no admite más que los poemas en honor de los próceres y dioses, y en las *Leyes* prohíbe todo arte que no sea útil a la República.

Pero el fenómeno se agudiza en las grandes revoluciones, lo que en muchos sentidos es explicable: esos rebeldes son siempre peligrosos para el Estado. No hay, pues, que asombrarse de los extremos a que se llegó en Rusia. Ya Rousseau denunciaba al carácter corrupto del arte. Luego, Saint-Just, en la Fiesta de la Razón exige que la Razón sea personificada por una persona virtuosa antes que bella. La Revolución arrasa con el arte y no produce ningún escritor de importancia, guillotinando al único poeta de su tiempo, mientras en los escenarios se ponen obras que se denominan *El esposo republicano* o *Republicana y Virgen*. Los saint-simonianos exigen después un arte «socialmente útil», y los progresistas del mundo entero exigen que la creación artística esté al servicio del desarrollo y del mejoramiento de la humanidad, llegando a proclamar los nihilistas rusos que un par de botas es más útil que todo Shakespeare.

Graham Greene dice que la benevolencia del Estado, su interés por el arte, es más peligrosa que su indiferencia. Y advierte que ese peligro no sólo existe en los Estados totalitarios, pues también los estados meramente burgueses ofrecen dádivas a los artistas que pronto obligan a pagarlas. En esa opinión de Greene (que me parece

irrefutable), el escritor debe mantener su «deslealtad», que no es otra cosa que su derecho a decir siempre la verdad, contra toda supeditación política, moral o ideológica.

EUROPA - AMÉRICA

La revista *L'Esprit des Lettres* propuso un diálogo Francia-América, del que participamos algunos intelectuales de este continente y (como era de esperar) ningún francés importante. Precisamente, yo dije en mi respuesta que hasta este momento las relaciones culturales con Francia se habían realizado en un solo sentido: admiración desde esta parte del mundo, indiferencia o menosprecio desde el otro lado. Hasta el punto que mientras un pobre país sudamericano daba a la lengua francesa tres de sus grandes poetas, la revista *Paris-Match*, en el número del 12 de febrero de 1955, casi un siglo después del nacimiento de Lautréamont, seguía manteniendo la idea de que esa nación es un lugar de los trópicos. Y, lo que es peor, no en virtud de la tradicional ignorancia que el francés tiene de la geografía sino por obra de su frivolidad, por el simple deseo de hacer folklore barato y pintoresquismo.

En otro número de esa vistosa revista nos enteramos, asimismo, que Kafka fue conocido aquí gracias al señor Barrault; siendo que era ya famoso en la Argentina cuando en Francia sólo empezaban a apreciarlo sus intelectuales; hasta el punto de que pudiésemos advertirle a ese intérprete que su versión de *El Proceso* muy poco tenía que ver con el espíritu original de Kafka.

Es probable que nuestra misma «barbarie» y la convicción de los doctores de nuestra Organización que debíamos mirar hacia Europa como hacia un paradigma, nos mantuvo más lúcidos hacia sus valores

culturales que los propios europeos. Por otra parte, y dada nuestra situación, desde aquí podemos juzgar más equitativamente a un checo, a un francés o a un alemán; mientras que en París recién empezó a valorarse debidamente a Dostoievsky o a Kafka a partir de la segunda guerra mundial. Y bastaría recordar que Miguel de Unamuno estudió danés en 1919 para leer a Kierkegaard en su lengua original, en una época en que los franceses no sospechaban la existencia de ese pensador; o que Carlos Astrada escribió en la Argentina *El juego existencial* en 1933, y su notable ensayo *Idealismo fenomenológico y metafísica existencial* en 1936. Todo esto, sin embargo, tiene su explicación. Herederos por una parte de la cultura latina y francesa, pero descendientes de un país como España, que, como toda la periferia «bárbara» de Europa, no tuvo un Renacimiento en el sentido estricto, racionalista y científico, creídos en un continente nuevo y desmesurado, estamos mejor dotados para sentir y comprender a escritores como Dostoievsky, Tolstoi, Kierkegaard, Strindberg, Nietzsche y Kafka. De modo que si no sirviésemos para otra cosa, por lo menos serviríamos para facilitarles la cabal conciencia de ciertos hechos europeos a ciertos europeos.

Por lo demás, los bárbaros desempeñaron siempre un papel importante frente a las culturas excesivamente refinadas. Así sucedió cuando los pueblos germánicos, al inyectarse con carretas y cuernos de caza en el decadente imperio romano, echaron la simiente del gótico y sus catedrales.

La cultura es siempre dialéctica (no tanto en el sentido hegeliano como en el sentido kierkegaardiano), y en ese juego de fuerzas y contrafuerzas la América Latina tiene la importancia que siempre tuvo, en la formación de una nueva cultura, el primitivismo, la ingenuidad, el paisaje inédito y desmedido, el aporte de una nueva sangre y de una nueva perspectiva, hasta el propio resentimiento de los pueblos postergados o subestimados.

ARTE POPULAR Y ARTE DE ÉLITE

Por razones políticas se habla ahora muy a menudo de arte popular como de un arte sano, como fuente de toda verdad y frescura. Las cosas no son tan sencillas.

El nacionalismo, al surgir en Europa, valorizó y finalmente sobreestimó el arte popular. Esa manifestación que en otro tiempo había sido menospreciada, de pronto se convirtió en objeto de culto entre los artistas, considerándose la más auténtica, menos «artificial», más cercana a las calidades profundas del hombre. La frase sobre Anteo y su famosa recuperación energética se convirtió en inevitable lugar común.

Ahora bien, es cierto que cuando el arte se hace excesivamente cortesano, cuando el gusto de agradar a las personas refinadas va limando sus asperezas y quitándole su sangre, el descenso hacia el pueblo lo hace reencontrarse con valores más primarios y por lo tanto más fuertes, sobre todo en aquellas comunidades rurales que en Europa habían permanecido al margen de la vorágine industrial.

Pero aun en aquellos tiempos, a menudo se tomaban como expresiones genuinamente populares danzas o cuentos que no eran otra cosa que la transformación de un arte aristocrático: los villancicos eran restos fósiles de pastorales cortesanas; los muebles eran simplificaciones o combinaciones de estilos, desde el Renacimiento hasta Luis XV; y aquí nuestras danzas populares no eran sino una descendencia bastarda de los bailes aristocráticos españoles. En virtud

de ese mecanismo que hace a las clases populares imitar las costumbres y los gustos de las clases privilegiadas (hoy mismo, toda vendedora de tienda se extasía ante la foto de una boda de la alta sociedad e imita el peinado de una princesa de moda), el pueblo adopta, simplificándolas y transformándolas, expresiones y formas del arte culto. En nuestro país podemos advertir ese fenómeno en las dos expresiones de la música popular: un tango como *A media luz* manifiesta en su letra la influencia del modernismo literario, con sus «crepúsculos interiores»; y la poesía de Lorca y Neruda se trasluce en innumerables zambas de Jaime Dávalos. Pero si no somos destruidos por la bomba atómica, dentro de cien o doscientos años, músicos cultos correrán detrás de estas zambas como genuinas expresiones del alma popular.

Porque si en el caso de comunidades realmente primitivas y aisladas de la civilización puede hablarse de un arte popular «incontaminado», tal como sucede en los pueblos salvajes de la Polinesia o del África antes de que los hombres blancos llegaran con sus inventos, no tiene ningún sentido y no pasa de ser una doctrina demagógica la de adjudicar esas cualidades al arte de una masa cuyo gusto es provocado en una serie de centrales periodísticas y radiotelefónicas.

PALABRAS VIVIDAS

«Pienso que las palabras hay que conquistarlas viviéndolas y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir suburbio sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas; sin haberlo deseado y padecido como una novia; sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén como una generosidad.» (Borges)

RAÍCES METAFÍSICAS DE LA FICCIÓN

En esta vida única y limitada que tenemos, en cada instante nos vemos obligados a elegir un solo camino entre infinitos que se nos presentan. Elegir esa posibilidad es abandonar las otras a la nada. Esa posibilidad que ni siquiera sabemos hasta dónde nos ha de llevar, pues nuestra visión del futuro es precaria y sentimos el mismo desasosiego que el navegante que debe pasar entre escollos peligrosísimos en medio de la niebla o la oscuridad. Apenas si sabemos con certeza que más allá está la inevitable muerte, lo que precisamente hace más angustiosa nuestra elección: pues hace de ella algo único e irreversible. Elección, pues, que parece inventada por el demonio para atormentarnos, portada como presumimos de una casi segura frustración, el camino de la desilusión o el fracaso. Y, para mayor escarnio, por causa de nuestra propia voluntad.

En la ficción ensayamos otros caminos, lanzando al mundo esos personajes que parecen ser de carne y hueso, pero que apenas pertenecen al universo de los fantasmas. Entes que realizan por nosotros, y de algún modo *en* nosotros, destinos que la única vida nos vedó. La novela, concreta pero irreal, es la forma que el hombre ha inventado para escapar a ese acodalamiento. Forma casi tan precaria como el sueño, pero al menos más voluntariosa.

Esta es una de las raíces metafísicas de la ficción.

La otra sea, acaso, esa ansia de eternidad que tiene la criatura humana; otra ansia incompatible con su finitud. La búsqueda del

tiempo perdido, el rescate de alguna infancia o alguna pasión, la petrificación de un éxtasis. Otro simulacro, en suma.

UNA DE LAS PARADOJAS DE LA FICCIÓN

Es característico de una buena novela que nos arrastre a su mundo, que nos sumerjamos en él, que nos aislemos hasta el punto de olvidar la realidad. ¡Y sin embargo es una revelación sobre esa misma realidad que nos rodea!

HENRY MILLER

«El escribir, como la vida misma, es un viaje de descubrimiento. La aventura es de carácter metafísico: es una manera de aproximación indirecta a la vida, de adquisición de una visión total del universo, no parcial.»

«A menudo escribo cosas que no entiendo, aunque seguro de que luego se me parecerán claras y significativas. Tengo fe en el hombre que está escribiendo, en el hombre que soy yo, en el escritor. Y no creo en las palabras aun cuando las junte el hombre más diestro: creo en el lenguaje, que es algo que está más allá de las palabras, algo de lo cual las palabras no ofrecen más que una inadecuada ilusión. Las palabras no existen separadamente sino en los cerebros de los eruditos, filólogos, etimólogos, etc. Las palabras divorciadas del lenguaje son cosa muerta y no entregan secretos,»

«Como el principio prístino del universo, como el incommovible Absoluto —el Uno, el Todo—, así el creador, o sea el artista, se expresa a partir y a través de la imperfección. Esta es la tela de la vida, el verdadero signo de lo viviente.»

«El arte nada enseña, como no sea la significación de la vida. La gran obra ha de ser inevitablemente oscura, excepto para un puñado de hombres, para aquellos que, como el mismo autor, están iniciados en los misterios.»

«Una vez que el arte esté realmente aceptado, dejará de ser.

Constituye sólo un sustituto, un lenguaje simbólico que reemplaza algo que ha de ser captado directamente. Pero para que esto sea posible, el hombre ha de transformarse en un ser cabalmente religioso y no simplemente en un creyente, en un primer motor, en un dios en acto. Inevitablemente llegará a serlo. Y de todos los rodeos a lo largo de este sendero, el arte es el más glorioso, el más fecundo, el más instructivo.»

LITERATURA Y PROSTITUCIÓN

¿Cómo vivir? De cualquier modo que la creación no sea manoseada, bastardeada, abaratada: poniendo un tallercito mecánico, trabajando de empleado en un banco, vendiendo baratijas en la calle, asaltando un banco.

REVITALIZACIÓN DEL LENGUAJE

Todo lenguaje comienza siendo emocional y concreto, para terminar en el lugar común; abstracto y vacío de significación vital. Piénsese en palabras como «honor» o «democracia». El artista devuelve a las palabras cierta aspereza nueva, cierto novedoso resplandor, acoplándolas a otras con las que habitualmente no se acoplan, estableciendo entre ellas diferencias de voltaje, tensiones y distorsiones que les movilizan músculos atrofiados y que los iluminan con resplandores insólitos: piénsese en la «infame fama» de Borges.

MÁS SOBRE EL ACENTO DE NUESTRA LITERATURA

Observadores europeos superficiales pueden suponer tan absurda una literatura de acento metafísico en la Argentina como la fabricación de ciclotrones en Laponia. Esperan de nosotros la descripción de salvajes cabalgatas de gauchos en la llanura, solicitan o anhelan el exotismo y el color local. Lástima. Aparte el pequeño detalle ya señalado de que nuestra literatura más importante sale de una ciudad monstruosa con habitantes totalmente desprovistos de caballo y pampa, hay varias circunstancias históricas que explican esa propensión metafísica desde nuestros mismos orígenes, tal como sucedió en el otro extremo de América, en obras como *Moby Dick*, y por motivos parecidos.

Tanto los anglosajones como los españoles en esta parte del continente se encontraron con llanuras inmensas en las que, a diferencia de Perú y México, no existían poderosas civilizaciones indígenas sino tribus nómades y primitivas. Y así, en estas dos regiones opuestas del continente tuvo que forjarse un coloniaje duro y batallador, con una literatura áspera y problemática. Mientras los mayorazgos de la nobleza hispánica se instalaban en las cortes de Lima o de México, aquí llegaban los amargados segundones para probar fortuna en este gigantesco *territorio vacío*, en este paisaje *abstracto y desolado*. Y así como las tres religiones occidentales surgieron en solitarios hombres enfrentados con el desierto, aquí comenzó a desarrollarse ese temperamento meditativo y metafísico que tipificaría luego al gaucho de nuestras estepas, en medio de esa metáfora de la

nada y de lo Absoluto que es la llanura sin límites ni atributos concretos.

La fragilidad de los centros urbanos contribuyó a incrementar ese sentimiento de finitud y de transitoriedad. Ya en el *Facundo*, escrito a mediados del siglo pasado, se advierte ese terror cósmico al espacio; mucho del odio o de la fobia nocturna e infantil que Sarmiento manifiesta contra el desierto y la barbarie no es otra cosa que la expresión de los sentimientos que experimenta un hombre cuando en medio de lo desconocido y las tinieblas busca la seguridad de la cueva. La Civilización (que él escribía así, con mayúscula) le proporcionaba el Orden, el Sistema, la Seguridad ante la nada y la oscuridad primigenia. Buscaba en la ciencia positiva, en la fuerza material de la locomotora, en la rápida comunicación del telégrafo, la (candorosa) defensa contra los demonios que de noche despertaban en lo más profundo de su alma americana. *Facundo* es la biografía de un caudillo feudal, en quien él personifica a la Barbarie. Y con violenta genialidad, pero con pueril astucia, proyecta contra ese *alter ego* los exorcismos que en rigor están destinados a su propia alma poseída por los demonios.

BORGES Y EL DESTINO DE NUESTRA FICCIÓN

En el prólogo que Ibarra redactó para la versión francesa de *Ficciones*, al lado de inteligentes aciertos, sostiene equivocadamente que «personne n'a moins de patrie que J. L. Borges». Yo pienso, por el contrario, que todos sus atributos son peculiares de cierto tipo de argentino.

En primer término, su constante preocupación por el tiempo y la consecuente inclinación metafísica. Pero además hay en él un léxico y un estilo que no podían aparecer sino en el Río de la Plata. Como orgullosa manera de reivindicar la patria contra los advenedizos, se dan en muchos argentinos de la antigua clase agropecuaria ciertos matices lingüísticos del criollo y hasta del simple gaucho en los que se trasluce esa mezcla de estoicismo ante el infortunio, de melancólica poesía, de velada ironía y de arrogante orgullo detrás de una aparente modestia, que eran propios de aquella raza de hombres de una estepa dura e infinita. Por vocación literaria y por orgullo nacional, Borges recoge y estiliza admirablemente esos matices y de pronto con un giro o un par de palabras que no tienen ese grueso color local de los folkloristas crea vertiginosamente patria.

Nada hay en él, nada de bueno ni de malo, nada de fondo ni de forma, que no sea radicalmente argentino. Sucede aquí un poco lo que sucedía en la Rusia del siglo pasado, y por motivos geográficos y sociales muy semejantes. Hasta la disputa entre eslavófilos y occidentalistas es la prefiguración de esta disputa entre nacionalistas y

européistas. Y hoy advertimos que el pobre y vilipendiado Turguéniev, con su filosofía alemana y sus toros ingleses, era tan entrañablemente ruso como el Zar.

La riqueza de la clase agropecuaria, su refinamiento, la posibilidad de lectura y de ocio, preparó el advenimiento de artistas de primer rango. Pero esos artistas surgieron desgarrados por fuerzas contrarias, tal como sucedía a un Turguéniev en Rusia: por un lado veían a Europa como paradigma de cultura, tendiendo así, en los creadores superficiales, a una mera imitación del modelo; por otro lado, sentían el llamado de su tierra, y así, cuando fueron profundos, adaptaron su valioso instrumental europeo para la expresión de su propia realidad: es el caso de Güiraldes.

También Borges ha estado sometido a esta doble tensión. Pero, más literario que vital, más refinado que poderoso, ha producido una obra frecuentemente bizantina, aunque hermosa.

Es significativo que, para Borges, el más grande escritor argentino del pasado sea Lugones. En la primera y más develadora frase del ensayo que le dedica, afirma: «El genio de Lugones es magníficamente verbal». Sus críticas y sus elogios son meras variaciones de esa proposición, pero en conjunto su juicio trasluce sus propios y más recónditos sentimientos de culpa.

Dice: «Lugones encarnó en grado heroico las cualidades de nuestra literatura, buenas y malas. Por un lado el goce verbal, la música instintiva, la facultad de comprender y reproducir cualquier artificio; por el otro, cierta indiferencia esencial, la posibilidad de encarar un tema desde diversos ángulos, de usarlo para la exaltación o para la burla (...) En lugar de la inocente expresión, tenemos un sistema de habilidades, un juego de destrezas retóricas. Raramente un sentimiento fue el punto de partida de su labor; tenía la costumbre de

imponerse temas ocasionales y resolverlos mediante recursos técnicos (...) Cíclicamente surgen poetas que parecen agotar la literatura, ya que cifran ellos toda la ciencia retórica de su tiempo; tales artífices, cuyo fin es el estupor, acaban por cansar. Ya Samuel Johnson observó que el asombro es un placer trabajoso. La obra que maravilla a una generación suele parecer fría y hasta poco ingeniosa a las venideras, interesadas en otras novedades o novelerías».

Ahora bien, ¿por qué ha de ser Lugones quien encarne, con esos defectos, nuestra literatura ejemplar, y no Sarmiento o Hernández, que no los tuvieron, que nunca escribieron por puro goce verbal sino para cantar «cosas de fundamento», que jamás ensayaron artificios ni fueron indiferentes, ni tomaron un tema simultáneamente para la exaltación y para la burla (como si la vida de los hombres fuera un juego), ni convirtieron su necesidad de expresión en mera habilidad o destreza retórica, ni se propusieron temas ocasionales para darse el lujo de resolverlos técnicamente, ni eran artífices que se proponían el estupor? Por algo, como lo reconoce el propio Borges, nos resulta ahora frío y pomposo Lugones, por algo lo hemos abandonado, mientras leemos cada día con mayor admiración y fervor las tumultuosas páginas de *Facundo* o la poesía del *Martín Fierro*, que parca y virilmente nos transmite la trágica belleza de una raza de hombres exiliada en su propia patria.

Piensa Borges que la clave para enjuiciar a Lugones es Flaubert, cuya doctrina considera ejemplar en la literatura de nuestro tiempo. Flaubert – afirma – postuló una armonía entre lo eufónico y lo exacto. Ahora bien: el *mot juste* no es necesariamente la palabra anómala o asombrosa, «pero bajo la pluma de Lugones degenera en *mot surprenant*, y la página proba en la mera página de antología hecha de triunfos técnicos, menos apta para conmover o para disuadir que para deslumbrar. Su literatura, por exceso de aplicación, o por una aplicación perversa, quedó así maculada de vanidad: detrás de los

epítetos inauditos y de las metáforas alarmantes, el lector percibe, o cree percibir, ese grave defecto *moral*».

Pero es evidente que el immaculado Flaubert (como siempre sucede cuando se hace un culto de la palabra) incurrió en los mismos defectos que Borges critica en Lugones; hasta el punto de que lo mejor de Flaubert es la vida de Emma Bovary, obra en que se propuso hacer con su romanticismo y su retórica la misma tarea de ascesis que Cervantes había hecho con la caballería y la correspondiente retórica.

Ahora bien, del mismo modo que hay dos Hauberts, hay dos Lugones. Y así como Borges admira al Flaubert orfebre que hemos condenado (pasando por alto y seguramente lamentando al autor de *Madame Bovary*); así, de los dos Lugones nos propone el de la pasión verbal, dejando en la sombra al poeta que alcanzó su más alta jerarquía cuando se despojó de las tentaciones estéticas para expresar sus angustias, esperanzas y tristezas de simple ser humano.

Pero lo curioso es que podríamos parafrasear todo esto para el propio Borges. Ya que también hay dos Borges, y el que exaltan sus admiradores superficiales y sus imitadores es el menos valedero como siempre pasa; ya que Lo profundo es lo inimitable.

El goce, el ingenio, el placer intelectual la prosa brillante e insólita, el juego pertenecen a ese Borges que yo considero el menos rescatable. Y en eso no estoy solo: sospecho que me acompaña el propio Borges, como lo susurra su ensayo sobre Lugones. Al lado del Borges que no retrocede ante el oropel, existe el poeta que en memorables versos nos ha conversado de los patios de infancia, de los melancólicos barrios porteños, de la pampa antepasada; que en sus mejores cuentos, en los más austeros, nos ha logrado transmitir la nostalgia por el infinito, la tristeza de la edad y de la muerte, el culto del coraje y la amistad. ¿No debería ser este Borges desprovisto de

vanidad y de juego el que festejáramos? Parece imposible. La fama es un conjunto de equivocaciones, y muy a menudo un artista es alabado por los defectos que lo debilitan. Y a este hombre que por encima de todo es un poeta se lo celebra por sus juegos de ingenio, por cosas que a lo más pertenecen a esa literatura bizantina que constituye el lujo (pero también la flaqueza) de una gran literatura.

El Círculo de Viena sostuvo que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Y ese aforismo que enfureció a los filósofos se convirtió en la plataforma literaria de Borges.

En uno de sus ensayos relata cómo un emperador mogol soñó con un palacio y lo hizo construir conforme a esa visión; siglos después, un poeta inglés, que ignoraba el origen onírico del palacio, sueña con él y escribe un poema. Borges se pregunta: «¿Qué explicación preferiremos? Quienes de antemano rechazan lo sobrenatural (yo trato siempre de pertenecer a ese gremio) juzgarán que la historia de los dos sueños es una coincidencia... Otros argüirán que el poeta supo de algún modo que el emperador iba a construir el palacio... Más encantadoras son las hipótesis que trascienden lo racional». En un par de páginas nos propone esas encantadoras variantes.

El ánimo lúdico conduce al eclecticismo, tal como se ve en ese mismo fragmento: hay varias interpretaciones, cada una de las cuales implica una metafísica diferente.

El mismo confiesa que rebusca en la filosofía por puro interés estético lo que en ella puede haber de singular, divertido o asombroso. Las paradojas lógicas, el *regressus in infinitum*, el solipsismo, son temas de hermosos cuentos. Y como hará un relato con el empirismo de Berkeley y no querrá perder la oportunidad de elaborar otro con la igualmente asombrosa esfera de Parménides, su eclecticismo es

inevitable. Y por otra parte insignificante, ya que él no se propone la verdad. Y ese eclecticismo es ayudado por su irriguroso conocimiento, confundiendo, según las necesidades literarias, el determinismo con el finalismo, el infinito con lo indefinido, el subjetivismo con el idealismo, el plano lógico con el plano ontológico. Recorre el mundo del pensamiento como un *amateur* la tienda de un anticuario, y sus habitaciones literarias están amuebladas con el mismo exquisito gusto pero también con la misma disparatada mezcla que el hogar de ese dilettante. Borges lo sabe y hasta lo murmura. Pero esa clase de lector que con pavor sagrado se arrodilla apenas lee una palabra como *aporía*, toma como inquietud profunda lo que en general es un sofisticado pasatiempo.

Y en lugar de retener al Borges válido admira al autor de esos ejercicios.

Del temor de Borges por la áspera existencia real surgen dos actitudes simultáneas y complementarias: juega en un mundo inventado y se adhiere a la tesis platónica, tesis intelectual por excelencia. El intelecto (limpio, transparente, ajeno al tumulto) lo fascina. Pero como por otra parte quiere seguir jugando, quiere no participar en el siempre duro proceso de la verdad, toma del intelecto lo que tomaría un sofista: no busca la verdad sino que discute por discutir, por el solo placer mental de la discusión, y, sobre todo, eso que tanto le gusta a un literato como a un sofista: *la discusión con palabras sobre palabras*. Lo fascina lo que la inteligencia tiene de móvil, de bipolar, de ajedrecístico. Juguetón, inteligente y curioso le atraen las sofistiquerías, lo subyuga la hipótesis de que *todos pueden tener razón* o, mejor todavía, que *nadie tiene verdaderamente razón*. En Sócrates admira al encantador verbal que había en él, al ingenioso dialoguista que podía demostrar una verdad y la contraria a un auditorio a la vez boquiabierto e incondicional. En este momento, para él la filosofía no puede proponerse la verdad (en otro, más serio, más culpable, diría lo

contrario), y todo es confutable. Y aun cuando en el caso de la teología el problema es más grave, también allí todo será cosa verbal, todo literatura... Las herejías son variantes de la ortodoxia, tal como más apaciblemente sucede en la filosofía, puesto que aquí se paga con la cruz o con la hoguera: no con el tormento de Borges, que considera esas historias con ironía, con distancia, con moderado (e intelectual) asombro, como arte combinatoria: que el Demonio pueda ser Dios, que Judas pueda, ser Cristo. Dice: «Durante los primeros siglos de nuestra era los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero no podemos representar su victoria imposible. De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas historias que he resumido aquí para solaz dominical del lector, serían coherentes, majestuosas y cotidianas».

En ningún relato como en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* se resume mejor ese esencial eclecticismo: allí están todas sus inclinaciones y hasta todas sus equivocaciones, y con cada una de ellas construye un ingenioso universo. Ni él cree en lo que allí dice ni nosotros creemos, aunque a todos nos encanta lo que tiene de *posibilidad metafísica*. Y así muchas veces: que el mundo sea un sueño, que sea reversible, que haya eterno retorno, que la inmortalidad se logre por la transmigración, que la inmortalidad se alcance en la memoria de los otros, que la inmortalidad no exista sino en la eternidad: todo es igualmente válido y nada en rigor vale. En un ensayo nos dirá, solemnemente, que «ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado», pero en *Pierre Menard* nos muestra el presente alterando los rasgos de lo que fue. Y si nos preguntamos en cuáles de las dos variantes opuestas cree Borges tendremos que concluir que cree en ambas. O en ninguna.

Pero en todas esas idas y venidas hay sin embargo algo que tenazmente solicita su espíritu, como consecuencia de su temor a la realidad viviente: la hipótesis de que el mundo en que cotidianamente

sufrimos sea un sueño. La hipótesis que reiteradamente ha propuesto el racionalismo desde sus orígenes. ¿Puede extrañar entonces que la razón pura lo fascine y lo conmueva? Así su realidad es siempre inteligible y su auténtico patrono es Leibniz, y sus admiraciones aquellos que, aunque opuestos al racionalismo, de alguna manera nos incitan a considerar este universo como una fantasmagoría. Y si la razón gobierna la realidad entonces hasta los sueños y magias han de ser armoniosos y explicables, y todos sus enigmas, como los de las novelas policiales, tienen finalmente una clave.

Su intelectualismo lo conduce inevitablemente a la idea de un determinismo absoluto, y un determinismo que en definitiva no es sino una implicación racional. En una forma o en otra, el futuro de sus personajes está determinado por lo pretérito: en *El muerto*, por ejemplo, todo lo que sucede es una suerte de ilusión, pues el traidor está *ya* desde el comienzo condenado en la mente de su jefe, y sus presuntas libertades son exactamente presuntas.

Pero el racionalismo conduce a un universo inmóvil. ¿Cómo sería posible *comprender* el efecto si realmente encerrase algún ingrediente novedoso? *Causa sive ratio*, el acontecer desaparece y lo diverso concluye en lo único. Después de siglos, experimentos, máquinas, filósofos y guerras terminamos en la esfera de Parménides.

En *La muerte y la brújula*, paradigma borgiano, se nos ofrecen entonces dos posibilidades de interpretación: o es el relato de algo rigurosamente causal (Lönnrot puede prever el crimen, pero no puede impedirlo); o es la descripción de un objeto ideal, como un triángulo o un hipogrifo. En cualquiera de los dos casos, no hay transcurso sino *en apariencia*. Como en todo universo determinista, no hay que sea realmente novedoso y «todo está escrito», como diría uno de esos textos musulmanes que, con razón, gusta citar Borges. Al convertirse en pura geometría, el cuento ingresa en el reino de la eternidad. Y

cuando lo leemos, ese museo de formas perpetuas sufre un *simulacro de tiempo*, prestado por nosotros mismos, los lectores; y en el momento en que la lectura termina, las sombras de la eternidad vuelven a posarse sobre criminales y policías. Literatura ucrónica, de la que Borges suele saltar a conjeturas metafísicas que no creo demasiado arbitrario esquematizar así: ¿no seremos también nosotros un Libro que Alguien lee? ¿Y no será nuestro tiempo el tiempo de la Lectura?

Nos señalan la (indirecta) pintura de Buenos Aires que su autor realiza en *La muerte y la brújula*, y el propio Borges ha dicho que nunca como allí ha dado el tono secreto de nuestro monstruo. Si realmente fuera así, estaría cometiendo una lamentable falla con respecto a lo que él mismo se propuso: ¿quería hacer folklore o demostrar un teorema? Tan impertinente sería la pretensión de describir Buenos Aires en un cuento semejante como la de Pitágoras queriendo dar el color local de Crotona a su teorema de la hipotenusa.

Y, sin embargo, sí: remotos murmullos porteños llegan desde aquella ciudad abstracta. Filosóficamente son repudiables, pero nos revelan que a pesar de todo Borges es un hombre y que ni siquiera él puede habitar en esa metrópoli platónica.

El arte —como el sueño— es en general un acto antagónico de la vida diurna. Este mundo cruel que nos rodea fascina a Borges al mismo tiempo que lo atemoriza, y se aleja hacia su torre de marfil movido por la misma potencia que lo fascina.

El mundo platónico es su hermoso refugio: es invulnerable, y él se siente desamparado; es limpio y mental, y él detesta la sucia realidad; es ajeno a los sentimientos, y él rehuye la efusión sentimental; es incorruptible y eterno, y a él lo aflige la fugacidad del tiempo. Por temor, por asco, por pudicia y por melancolía se hace platónico.

Encerrado en su torre, pues, elabora sus juegos. Pero el remoto

rumor de la realidad lo alcanza: rumor que se cuele por las ventanas y que sube desde lo más profundo de su propio ser. Al fin de cuentas él no es una figura ideal del museo de Meinong sino un hombre de carne y hueso que vive en este mundo, cualesquiera sean los recursos de que eche mano para desvincularse. Al mundo no sólo lo tiene fuera, en la calle: lo tiene dentro, en su propio corazón, ¿y cómo aislarse del propio corazón?

Y así, en sus ensayos y ficciones, ese sordo murmullo se cuele, se oye, colorea con frases equívocas y con epítetos palabras que no deberían admitirlos, como si junto a la palabra hipotenusa de un teorema apareciese (calificándola) un epíteto tan ajeno al orbe matemático como «absurda» o «perniciosa». Y el hombre que quiso ser desterrado reaparece siquiera tenuemente, siquiera sea fugaz y equívocamente, con sus pasiones y sentimientos. Y hasta la ciudad X donde Red Scharlach comete sus crímenes empieza a recordarnos a Buenos Aires.

Así, al Borges oculto, al Borges que tiene pasiones y mezquindades como todos nosotros, lo vemos o lo adivinamos detrás de sus abstracciones: contradictorio y culpable. Así, este autor que dice que en la filosofía sólo busca sus encantadoras posibilidades literarias, y que, en efecto, la aprovecha para sus relatos, en otra parte reconoce que «la historia de la filosofía no es un vano juego de distracciones y de juegos verbales». El autor que pone el ingenio como el más alto atributo de la literatura y que hace de un argumento ingenioso la base (y hasta la esencia) de sus cuentos ejemplares, nos dice en otra parte, con razón, que «si no lo fueran todo los argumentos, no existiría el *Quijote* o Shaw valdría menos que O'Neill». El autor que admira a Lugones y lo considera nuestro más grande escritor, por su genio fundamentalmente verbal; y que proclama a Quevedo como el más grande artífice de las letras españolas, nos dice en otra parte (y con razón) que la literatura como juego formal es inferior a la literatura de

hombres como Cervantes o Dante, que jamás la ejercieron de semejante manera.

Es que el juego posterga pero no aniquila sus angustias, sus nostalgias, sus tristezas más hondas, sus resentimientos más humanos. Es que las encantadoras supercherías teológicas y la magia puramente verbal no lo satisfacen en definitiva y sus más entrañables angustias, sus pasiones, reaparecen entonces en algún poema o en algún fragmento de prosa en que *de verdad* se manifiestan esos sentimientos *demasiado humanos* (como en la *Historia de los ecos de un hombre*), así como en la admiración que demuestra hacia artistas que no son de ninguna manera el modelo de su estética ni de su ética literaria: Whitman, Mark Twain, Goethe, Dante, Cervantes, Léon Bloy, hasta Pascal.

Pero ese regreso es siempre ambiguo, siempre queda a mitad de camino o desdice con una frase o una variante su vuelta a la realidad. O lo malogra finalmente su pasión verbal, su ingenio retórico.

Así, el Léon Bloy del que nos hablará no será el bárbaro místico sino al que emite la curiosa hipótesis de que el responsable del imperio ruso puede no ser el zar sino su lustrabotas; del vasto Quijote nos recomendará sus «magias parciales»; del áspero Dante se recreará en su complicada y libresca teología, o en la forma de su infierno; del complejo Joyce se deleitará con el inventor de palabras y recursos técnicos, con el erudito e ingenioso; del tremendo Nietzsche retendrá la (atractiva y literaria) tesis del eterno retorno; del hosco y atormentado Schopenhauer su pasión por las artes y su idea del mundo como resultado de la voluntad y representación.

Debajo de esta ambigüedad creo advertir el secreto culto por lo que a él le falta: la vida y la fuerza. ¿Qué otra explicación encontrar a la admiración que este estricto literato profesa a esos apopléticos

creadores? ¿qué otra explicación al culto por sus antepasados guerreros, por sus valientes de suburbio, por los vikingos y los longobardos? Y ya, que no puede o no quiere participar de la barbarie real y contemporánea, al menos participa de la literaria barbarie del pasado: lo bastante lejana como para haberse convertido en un conjunto de (hermosas) palabras. Un rito que, como en las religiones superiores, nos hace comulgar con la sangre y la carne de un cuerpo sacrificado mediante sus apagados (y bellos) símbolos.

En el mito de *Fedro*, Platón cuenta cómo el alma se precipitó a tierra cuando ya vislumbraba la eternidad; caída y condenada ya a su prisión corporal, olvida el maravilloso mundo celeste, pero hereda algo de aquella confraternidad con los dioses: la inteligencia. Y este instrumento divino le advierte que el universo contradictorio en que vive es una ilusión, y que detrás de los hombres que nacen y mueren, de los imperios que surgen y se derrumban, existe el verdadero universo: incorruptible, eterno, perfecto.

El vicioso Sócrates, el hombre que profunda (y acaso dramáticamente) sentía la precariedad de su cuerpo envilecido y la turbiedad de sus pasiones, sueña con ese universo impecable e insta a los hombres a escalarlo con esa metáfora de la eternidad que los mortales han inventado: la geometría.

Y Borges, el corporal Borges, el sentimental Borges, acaso dramáticamente sufridor de sus precariedades físicas, un ser que como muchos artistas (como muchos adolescentes) buscó el orden en el tumulto, la calma en la quietud, la paz en la desdicha, de la mano de Platón intenta también acceder al universo incorruptible. Y entonces construye cuentos en que fantasmas que habitan en rombos o bibliotecas o laberintos no viven ni sufren sino de palabra, pues son ajenos al tiempo, y el sufrimiento es el tiempo y la muerte. Son apenas símbolos de ese marmóreo más allá. De pronto, parecería que para él lo

único digno de una gran literatura fuese ese reino del espíritu puro. Cuando en verdad lo digno de una gran literatura es el espíritu impuro; es decir, el hombre, el hombre que vive en este confuso universo heracliteano, no el fantasma que reside en el cielo platónico. Puesto que lo peculiar del ser humano no es el espíritu puro sino esa oscura y desgarrada región intermedia del alma, esa región en que sucede lo más grave de la existencia: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño. Nada de lo cual es estrictamente espíritu sino una vehemente y turbulenta mezcla de ideas y sangre, de voluntad consciente y de ciegos impulsos. Ambigua y angustiada, el alma sufre entre la carne y la razón, dominada por las pasiones del cuerpo mortal y aspirando a la eternidad del espíritu, perpetuamente vacilando entre lo relativo y lo absoluto, entre la corrupción y la inmortalidad, entre lo diabólico y lo divino. El arte y la poesía surgen de esa confusa región y a causa de la misma confusión: un dios no escribe novelas.

Y por eso aquella suerte de opio platónico no nos sirve. Y termina pareciéndonos que todo es un juego, un simulacro, una infantil evasión. Y que si aun aquel mundo fuera el mundo verdadero, confirmado por la filosofía y la ciencia, este mundo de aquí es para nosotros el solo verdadero, el único que nos da la desdicha pero también la plenitud: esta realidad de sangre y de fuego, de amor y de muerte en que cotidianamente vive nuestra carne y el único espíritu que poseemos de verdad: el espíritu encarnado.

Es el momento en que Borges (bella y conmovedoramente) escribe, después de haber refutado el tiempo: «And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos... El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy ese río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo,

desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy real».

Cansado del ingenio y del brillo, patéticamente modesto frente al drama de la condición del hombre, nos habla finalmente de verdad, finalmente nos confiesa lo que está en lo menos seductor pero en lo más profundo de su alma. En esta confesión final está el Borges que queremos y debemos rescatar, el poeta que alguna vez cantó cosas humildes como un crepúsculo o un patio de Buenos Aires, y otras trascendentales como la fugacidad de la vida y la realidad de la muerte. No sólo al prosista que nos enseñó a todos los que vinimos después el exacto y deslumbrante poder de una conjunción de palabras, sino, y sobre todo, al que con ese instrumento sin par supo decir en instantes memorables de su obra la miseria y la grandeza de la criatura humana frente al infortunio, a la gloria y a la infinitud. Este es (me atrevo a profetizar) el Borges que quedará.

El Borges que después de su periplo por filosofías y teologías en las que no cree vuelve a este mundo menos brillante pero en que cree; este mundo en que nacemos, sufrimos, amamos y morimos. No esa ciudad X cualquiera en que un simbólico Red Scharlach comete sus crímenes geométricos, sino esta Buenos Aires real y concreta, sucia y turbulenta, aborrecible y querida en que Borges y yo vivimos y sufrimos.

ARQUETIPOS

Uno de los errores de cierta novelística consistió en creer en los arquetipos, como personajes cerrados, únicos, duros. No hay tal arquetipo. Todo lo que está en un hombre puede estar en los demás: abierto o críptico, desarrollado o en germen, nítido o difuso. Por eso las grandes novelas apasionan a todos, y de alguna manera todos se sienten representados en sus obsesiones más profundas. Todos nacemos, sufrimos, amamos, tenemos esperanzas y desilusiones, todos nos frustramos y nos morimos. Yo no soy viajante de comercio y no vivo en los Estados Unidos; pero *La muerte de un viajante* me conmueve. ¿Por qué? Nada que sea totalmente ajeno a nuestro espíritu nos conmueve, por nada que sea inconmensurable con nosotros podemos tener compasión; como la palabra lo indica es una pasión compartida, es un movimiento en común. Si Hamlet nos interesa es porque en alguna medida, en algún momento, en alguna pasión hemos sido Hamlet. También Quijotes y Sanchos, también hemos sentido de una manera o de otra el deseo de matar a lina vieja usurera; y si no lo hemos sentido o si creemos no haberlo sentido nunca, ya se encarga ese despiadado novelista de hacernos sentir esa pasión.

En este sentido tienen (parcialmente) razón N. Sarraute y otros críticos contemporáneos que hablan contra los famosos «tipos» que parecen pertenecer al museo de cera.

Nuestra condición es común a todos los hombres. Es como una infinita, compleja y sutil trama que pasa a través de todos nosotros:

hombres y mujeres, pobres y ricos, reyes y esclavos. Esa condición en algunos asume estados más eminentes que en otros, en ciertos casos la envidia pasa a primer plano y la generosidad desaparece, en otros el odio suplanta al amor. En otro momento, en el mismo personaje (o en otro) se invierten los papeles.

Y a eso se debe, por lo demás, que el novelista pueda crear personajes tan dispares: le basta acentuar tal o cual matiz de su propia condición, poner en primer plano tal o cual emoción o pasión: los celos o la indiferencia, la perversidad o la compasión, el amor o el odio, el rencor o la comprensión.

Y así, también se explica que el escritor pueda dar un cuadro de la condición general del hombre escribiendo en particular sobre las relaciones entre un negro con un niño, sobre la clase alta del barrio Saint Germain o sobre un burócrata de Praga.

EL AIRE DE FAMILIA

Reconoceríamos un cuadro de Gauguin o una novela de Malraux aunque no estuvieran firmados, del mismo modo (y por parecidos motivos) que un conocedor sabe si realmente un vino es de Burdeos: su tono, su sabor es rigurosa consecuencia de la tierra en que se produjo, de la singular y única mezcla de sales y atributos físicos que lo peculiarizan. Y los personajes de un novelista profundo son singularmente suyos, tienen ese aire de familia a causa de que se forman, nacen y viven en esa tierra espiritual de su creador: tierra caracterizada por determinadas ideas, obsesiones y vivencias. Que son de él y únicamente de él.

NO HAY ARTE ESTRICTAMENTE INDIVIDUAL

El artista compone su obra con elementos de su propia conciencia, pero esos elementos aluden a hechos del mundo exterior en que el artista vive, son versiones o traducciones más o menos deformes de esos hechos externos. Siendo lo exterior al hombre no sólo el mundo material de las cosas, sino la sociedad en que existe, el arte es por antonomasia social y comunitario. Y aunque producto de un individuo, y de un individuo marcadamente singular como es todo creador, no puede ser sin embargo *estrictamente* individual. Pues vivir es con-vivir. De manera tal que el artista concluye cabalmente su ciclo cuando mediante su obra se reintegra a la comunidad, cuando produce y siente la con-moción de los que viven con él. El arte, como el amor y la amistad, no existe *en* el hombre sino *entre* hombres.

TEMA Y REALIZACIÓN

El artista parte de una oscura intuición global, pero no «sabe» lo que realmente quería hasta que la obra está concluida, y a veces ni siquiera entonces. En la medida en que parte de una intuición básica puede afirmarse que el tema precede a la expresión; pero al ir avanzando, la forma va prestando al asunto sutiles, misteriosos, ricos e inesperados matices; momento en que puede afirmarse que la expresión crea al tema. Hasta que concluida la obra el tema y la expresión constituyen una sola e indivisible unidad. De este modo no tiene sentido pretender separar — como tan a menudo se lo pretende — el contenido de la forma, o sostener — como tan a menudo se lo sostiene — que hay temas grandes y temas pequeños, asuntos sublimes y asuntos triviales. Son los artistas (y sus realizaciones) los que son grandes o pequeños, sublimes o triviales. La misma historia de un modesto cuentista italiano del Renacimiento sirvió para que Shakespeare escribiera uno de sus más hermosos dramas.

En la obra de arte lo formal es ya contenido. De donde el fracaso de todo intento de trasladar al cine una obra esencialmente literaria como la de Faulkner: de *Santuario* no quedó más que el folletín que *aparentemente* es el asunto de la novela; puesto que el *real contenido* es la novela misma, con todas las riquezas, resplandores e implicaciones que cada una de las frases y yuxtaposiciones de palabras va dando al mero conjunto de episodios melodramáticos que pudiera enunciarse en uno de esos (siniestros) resúmenes del *Readers Digest*.

¿QUÉ ES UN CREADOR?

Es un hombre que en algo «perfectamente» conocido encuentra aspectos desconocidos. Pero, sobre todo, es un exagerado.

LA NOVELA Y EL MUNDO MODERNO

La ficción novelesca, no la simple narración de aventuras sino la novela de caracteres y problemas, es un hecho peculiar de esta civilización occidental. ¿Por qué otras culturas no dieron lugar a este singular fenómeno? Creo que han intervenido los siguientes factores:

1. El racionalismo, que al desconocer las potencias irracionales y al relegarlas a un mundo inferior, provocó finalmente su reaparición en el dominio de la fantasía.

2. El cristianismo, que al rechazar hacía las regiones inferiores los instintos básicos del hombre, al quebrar la plácida armonía del hombre pagano con el cosmos, creó la conciencia intranquila: el cristiano es un enfermo (Pascal).

3. La tecnocracia, que al convertir al hombre en cosa y al amontonarlo en grandes ciudades acentuó la soledad; y, como consecuencia, provocó la necesidad de una comunicación auténtica mediante la ficción.

4. La inestabilidad social, que al producir un sistema fluido de clases (a la inversa de lo que sucede en una sociedad de castas religiosas, o en una comunidad primitiva de clanes, o en una comunidad que, como la medieval, es invariable) acentúa el sentimiento de transitoriedad del ser humano, su angustia, su problematicidad y su resentimiento.

5. La mecanización de la palabra, que al reemplazar el relato oral por el libro leído en soledad permitió la profundización y el análisis de los problemas; análisis e introspección que por otra parte resultaron de la creciente soledad y de la mentalidad analítica de esta cultura científica.

LA NOVELA, RESCATE DE LA UNIDAD PRIMIGENIA

Cuando el hombre era una integridad y no, como ahora, una colección de miembros arrancados, la poesía y el pensamiento constituían una sola y misma manifestación del espíritu. Como bien dice Jaspers, desde la magia de las palabras rituales hasta la representación de los destinos humanos, pasando por las invocaciones y las plegarias, la poesía penetraba la expresión toda del ser humano. Y la primera filosofía, la primigenia indagación del cosmos, aquella aurora del conocimiento que se manifiesta en los pensadores anteriores a Sócrates ¿qué es sino una bella y profunda expresión de la actividad poética?

El creciente proceso de racionalización que he examinado a lo largo de este libro fue al propio tiempo el proceso de la abstracción y disgregación del hombre. Hasta llegar a esta sociedad tecnolátrica en que (catastróficamente) no resta nada de la unidad originaria.

Contra esta deshumanización es natural que el artista, cuya creación tiene que ver radicalmente con el hombre concreto, se haya rebelado, también es explicable que su rebeldía se haya ejercido contra el pensamiento abstracto que es el responsable de la deshumanización. Pero en su furia ha sido muchas veces incapaz de comprender que si era bueno rechazar ese pensamiento abstracto, como una amenaza al mundo emotivo y a la propia vida, en cambio no podía rechazarse el pensamiento concreto. Más aún: no comprendía que al repudiar las ideas *in toto* y al relegarlas al universo de la filosofía, estaba el artista

contribuyendo precisamente a consolidar la calamidad contra la que se levantaba: la escisión del mundo. Y que si la salvación del hombre integral la tiene que hacer el arte ha de ser reivindicando el derecho (que siempre tuvo) a las vastas riquezas del *pensamiento poético*.

Por lo demás, ningún gran escritor ha intentado nunca semejante suicidio, y ni siquiera podría intentarlo; pues vive en un mundo no sólo de sensaciones sino de valores éticos, gnoseológicos y metafísicos que, de una manera o de otra, impregnan al creador y a su obra.

El hombre no es una cosa ni un animal, ni siquiera un hombre solitario. Y sus problemas no son los de una piedra o los de un pájaro (hambre, refugio material, alimento); sus problemas y tribulaciones nacen, en primer término, de su condición societaria, de ese sistema en que vive, en medio de situaciones familiares, clase social, deseos de riqueza o de poder, resentimientos por su situación de interdependencia. ¿Cómo una novela, aun sin llegar a los dilemas últimos de la condición humana, puede ser verdaderamente seria sin plantear y discutir esos problemas? Y esos planteos, esas discusiones ¿qué otra cosa son sino un conjunto de ideas, sueltas o sistemáticas, incoherentes o integrantes de una filosofía? El drama de Romeo y Julieta, como alguien ha dicho, no es una simple cuestión de sexo, ni siquiera una cuestión de meros sentimientos, pues se produce por una configuración de índole social y política. Tampoco tendría sentido *Rojo y Negro* sin el contexto social de rencor y ambición en que se mueve Julien Sorel, y sin las ideas de Rousseau que hay debajo de la narrativa de Stendhal: ideas preexistentes a su propia ficción, verdaderas ideologías que de una manera o de otra inspiran o marcan sus novelas, que en todo caso le dan su consistencia filosófica y su significación humana. Tampoco podría concebirse el vasto poema dantesco sin la filosofía tomista que rigen sus ideas y hasta su mundo de pasiones, puesto que las pasiones también son desatadas o al menos deformadas por las ideas. Tampoco podríamos imaginar un Proust que ignorase a

Bergson y que no estuviese empapado de todas las ideas de su tiempo sobre la música y la pintura, sobre el amor y la muerte, sobre la paz y la guerra.

Por otra parte, a medida que nuestra civilización se fue haciendo de más en más problemática e ideológica, no existe casi un ser humano que no viva preocupado por ideas políticas o sociales» por ideologías dominantes que, para colmo, han desatado violentísimas pasiones, como el nazismo. ¿Y quién sino el novelista o el dramaturgo podrá y deberá dar cuenta de esas pasiones que inextricablemente vienen mezcladas a ideas? ¿Y en virtud de qué demencial manía habría de extraer (mortalmente) de esa mezcla las ideas para dejar las solas pasiones? Habiendo oído que las ideas son propias de la filosofía o de la ciencia, muchos escritores han intentado sin embargo proscribirlas de sus ficciones, practicando así una especie de curioso irrealismo; ya que bien o mal los hombres no dejan nunca de pensar, y no se ve por qué razón deberían dejar de hacerlo desde el momento en que se convierten en personajes de novela. Y bastaría imaginarse por un instante lo que quedaría de la obra de Proust, de Joyce, de Malraux o de Tolstoi si quitásemos las ideas para advertir la magnitud del disparate.

El escritor consciente (de los inconscientes no me ocupó en este libro) es un *ser integral* que actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales para dar testimonio de la realidad humana, que también es inseparablemente emotiva e intelectual; pues si la ciencia debe prescindir del sujeto para dar la simple descripción del objeto, el arte no puede prescindir de ninguno de los dos términos. Y aunque lo específico del arte es lo emocional, no debemos olvidar que el hombre también siente emociones intelectuales. Ninguno de esos grandes creadores que venimos citando se limitan a transmitirnos emociones del puro sensorio: nos transmiten un complejísimo universo dramático en que los sentimientos y las pasiones aparecen unidos a

elevados valores espirituales, a ideas o principios morales o religiosos, a una formación filosófica o estética. Esa visión total del universo ha sido posible merced a la compleja humanidad de esos creadores, así como una larga vida no sólo contemplativa sino activa, no sólo de lecturas y de meditación sino también de vivencias, de nociones adquiridas en vidas y muertes; motivos todos por los cuales una gran novela exige para ser escrita no únicamente talento sino larga y profunda, experiencia.

Por otra parte, esos grandes creadores son individuos excepcional», que por lo general unen a una aguda hiperestesia una inteligencia superior, con la característica, además, de que son incapaces de aislar sus pensamientos de sus sensaciones, tal como sucede con los filósofos puros: ya sea por la enorme y paralela intensidad de sus sensaciones y emociones, ya sea porque sienten como nadie la *esencial unidad del mundo*. Y así, sus personajes no son nunca meros efectos de sus ideas sino más bien la manifestación o los portavoces carnales de esas ideas. Tanto más profundos y trascendentales cuanto mayor es su carga mental, pues la existencia es tanto más existencia cuanto mayor es el ahondamiento que en ella hacemos mediante la conciencia.

Además, una novela profunda no puede no ser metafísica, pues debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos en que los hombres se debaten están, siempre, los problemas últimos de la existencia: la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor ante la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia. Si la novela fuera una novela de *cosas*, si fuera posible escribir una historia ficticia con simples relojes, puertas y piedras, entonces sí sería posible una novela exenta de metafísica; pero toda novela es una novela de hombres, y el hombre es un animal metafísico. Y sólo un radical escamoteo y, por lo tanto, una básica mistificación, podría ofrecernos una novela a-metafísica. Es el

escamoteo o la mistificación que se realiza en ciertas novelas superficiales, novelas que por una especie de ironía semántica se suelen denominar «realistas».

Por otra parte, esos dilemas últimos no necesariamente aparecen en la ficción en la forma abstracta en que aparecen, por ejemplo, en los tratados, sino a través de las pasiones de sus personajes: el problema del Bien y del Mal es mostrado mediante el asesinato de una vieja usurera por un estudiante pobre; pero, y como un ser humano no se limita (como parecen pensar los «objetivistas» y «conductistas») a matar a una vieja mediante el movimiento de un trozo de hierro en el extremo de un brazo; como ni siquiera ese conjunto de movimientos va acompañado por puras sensaciones y emociones, ya que el hombre es además un ser pensante; como ni siquiera esos pensamientos tienen por qué ser primarios o balbuceantes, tal como sucede en el caso de ciertos criminales cuasi imbéciles; como puede suceder, y a menudo sucede, que un criminal sea llevado al crimen por una ideología, por un sistema de ideas, tal como precisamente sucede en muchos protagonistas de Dostoievsky (como si con su acto quisieran «ilustrar» alguna retorcida y asombrosa doctrina metafísica), ocurre que en muchas grandes novelas no sólo estemos en presencia de una filosofía implícita en su carácter y atmósfera general (como en el caso de Kafka), en los actos y sentimientos de sus personajes (como en el caso de Faulkner) sino que incluso puede haber en sus páginas auténticas, prolongadas y rigurosas discusiones de ideas que no podemos llamar sino filosóficas: es el caso del terrible diálogo del Gran Inquisidor, el caso del ingeniero Kirilov cuando decide matarse «por una idea», y el caso de infinidad de diálogos y monólogos a lo largo de toda la obra de Dostoievsky.

Pero no hay siquiera necesidad que el artista profese conscientemente un sistema de ideas, pues su inmersión en una cultura hace de su obra una (viviente) representación de las ideas dominantes

o rebeldes, de los restos contradictorios de viejas ideologías en bancarrota o de profundas religiones: ni Hawthorne, ni Melville ni Faulkner son explicables sin la impronta de la religión protestante y del pensamiento bíblico, aunque ellos no hayan sido creyentes o militantes en el sentido estricto, y es precisamente esa impronta en sus espíritus lo que da grandeza y trascendencia a sus novelas, que por eso sobrepasan la jerarquía de la simple narración; son sus grandes y desgarradores dilemas acerca del bien y del mal, de la fatalidad y el libre albedrío que esas viejas religiones plantean y que recobran su fulgurante grandeza a través de las criaturas novelescas de esos artistas; dilemas que alcanzan esa trágica grandeza porque, endemoniados como son, como lo son todos los creadores gigantescos, lanzan al mundo personajes inficionados por el Mal, adquiriendo el Demonio en esas creaciones toda la fuerza viviente y carnal que en los tratados de teología sólo es descrita en teoría y en abstracción.

En toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente. Camus, con razón, nos dice que los grandes novelistas como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux y Kafka son novelistas filósofos. En cualquiera de esos creadores capitales hay una *Weltanschauung*, aunque más justo sería decir una «visión del mundo», una intuición del mundo y de la existencia del hombre; pues a la inversa del pensador puto, que nos ofrece en sus tratados un esqueleto meramente conceptual de la realidad, el poeta nos da una imagen total, una imagen que difiere tanto de ese cuerpo conceptual como un ser viviente de su solo cerebro. En esas poderosas novelas no se demuestra nada, como en cambio hacen los filósofos o científicos: se muestra una realidad. Pero no una realidad cualquiera sino una elegida y estilizada por el artista, y elegida y estilizada según su visión del mundo, de modo que su obra es de alguna manera un mensaje, *significa algo*, es una forma que el artista tiene de comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él

advierte y sufre. No nos da una prueba, ni demuestra una tesis, ni hace propaganda por un partido o una iglesia: nos ofrece *una significación*. Significación que es casi todo lo contrario de la tesis, pues en esas novelas el artista efectúa algo que es casi diametralmente opuesto a lo que esos propagandistas ejecutan en sus detestables productos. Pues esas grandes novelas no están destinadas a moralizar ni a edificar, no tienen como fin adormecer a la criatura humana y a tranquilizarla en el seno de una iglesia o de un partido; por el contrario, son poemas destinados a despertar al hombre, a sacudirlo de entre la algodonosa maraña de los lugares comunes y las conveniencias; están más bien inspiradas por el Demonio que por la sacristía o el buró político y bastaría comparar *La muerte de Iván Witch* con cualquier novela rosa que se propone demostrar la superioridad de la Virtud sobre el Pecado para comprender la abismal separación que existe entre una novela auténticamente filosófica y una novela de tesis.

Esta es época, de crisis pero también de enjuiciamiento y síntesis. Frente a la vasta escisión del hombre, el arte aparece como el instrumento que rescatará la unidad perdida. Fue ésta la actitud general del romanticismo, que reivindicó lo fáustico contra lo apolíneo. No andaban equivocados los hombres de aquel círculo de Jena que buscaban la identificación de los contrarios, esos Schlegel, Novalis, Hölderlin y Schelling que pretendían unificar la filosofía con el arte y con la religión. No eran locos esos hombres que en medio del fetichismo científico intuyeron que era menester rescatar la unidad primigenia.

Y para esa síntesis nada hay más adecuado en las actividades del espíritu humano que el arte, pues en él se conjugan todas sus facultades, reino intermedio como es entre el sueño y la realidad, entre lo inconsciente y lo consciente, entre la sensibilidad y la inteligencia. El artista, en ese primer movimiento que se sume en las profundidades tenebrosas de su ser, se entrega a las potencias de la magia y del sueño,

recorriendo para atrás y para dentro los territorios que retrotraen al hombre hacia la infancia y hacia las regiones inmemoriales de la raza, allí donde dominan los instintos básicos de la vida y de la muerte, donde el sexo y el incesto, la paternidad y el parricidio, mueven sus fantasmas. Es allí donde el artista encuentra los grandes temas de sus dramas. Luego, a diferencia del sueño, que angustiosamente se ve obligado a permanecer en ese territorio ambiguo y monstruoso, el arte retoma hacia el mundo luminoso del que se alejó, movido por una fuerza ahora de ex-presión; momento en que aquellos materiales de las tinieblas son elaborados con todas las facultades del creador, ya plenamente despierto y lúcido, no ya hombre arcaico o mágico sino hombre de hoy, habitante de un universo comunal, lector de libros, receptor de ideas hechas, individuo con prejuicios ideológicos y con posición social y política. Es el momento en que el parricida Dostoievsky cederá (parcial y ambiguamente) lugar al cristiano Dostoievsky, al pensador que mezclará a esos monstruos nocturnos que salen de su interior las ideas teológicas o políticas que atormentan su cabeza; diálogos y pensamientos que sin embargo no tendrán nunca esa pureza cristalina que ofrecen en los tratados de teólogos o filósofos, ya que vienen promovidos y deformados por aquellas potencias oscuras, porque están en boca de esos personajes que surgen de aquellas regiones irracionales, cuyas pasiones tienen la fuerza feroz e irreductible de las pesadillas. Fuerzas que no sólo empujan sino que deforman y tienden esas ideas que enuncian sus personajes y que nunca, así, pueden identificarse con las ideas abstractas que leemos en un tratado de ética o de teología. Porque nunca será lo mismo decir en uno de esos tratados que «el hombre tiene derecho a matar» que oírlo en boca de un estudiante fanático que está con un hierro en la mano, dominado por el odio y el resentimiento; porque ese hierro, esa actitud, ese rostro enloquecido, esa pasión malsana, ese fulgor demoníaco en los ojos, será lo que diferenciarán para siempre aquella mera proposición teórica de esta (tremenda) manifestación concreta.

APÉNDICE

El ensayo que agrego a esta segunda edición de EL ESCRITOR Y SUS FANTASMAS no se refiere, estrictamente, al problema de la literatura, pero sí al más vasto problema del arte en la sociedad tecnolátrica, que en rigor es el núcleo esencial del presente libro. Fue publicado en 1956 por la revista *Ciclón*, de Cuba. Y es necesario consignar la fecha porque, sobre la base de una serie de consideraciones, se vaticinaba entonces el retorno de la pintura al figurativismo. Algunos consideraron aquel vaticinio como un regocijante delirio.

ARTE ABSTRACTO

Cierto vigoroso esquematismo constituye la fuerza –al mismo tiempo que la precariedad– de Marx, Freud y, en general, de todos los fundadores de escuelas e ismos. Constituyen todos ellos algo así como hombres de acción del pensamiento; seres que, dotados de una gran intuición para lo fundamental, no sufren las infinitas dudas que otros pensadores sienten ante los matices; características que si hace a éstos más sutiles para percibir las finezas de la realidad los inhabilita, en cambio, para registrar las grandes líneas de fuerza, como esos sismógrafos demasiado sensibles –adecuados para los temblores casi imperceptibles– que saltan y son desquiciados por los grandes terremotos, sin poder registrarlos. Estos matizadores de las ideas son los que luego enriquecen, con arabescos y esfumaturas, el planteo un poco brutal de aquellos pioneros del análisis, hasta que las grandes y vigorosas líneas quedan de tal manera atenuadas, divididas y borradas que se impone la tarea de un nuevo espíritu esquemático que revigore el dibujo ideológico; de la misma manera, y por causas psicológicas análogas, que al desmenuzamiento final de los impresionistas debía suceder el constructivismo un poco rudo de Cézanne.

No considero injusto colocar a Wilhelm Worringer en esa clase de espíritus esquemáticos. Sus ideas sacudieron la estética del siglo XX y replantearon el problema de las artes plásticas a una luz intensa y aleccionadora. Sus defectos capitales, a mi juicio, son dos: la primera, que pone en un solo saco todas las manifestaciones del arte abstracto,

tratando de explicarlas siempre mediante su hipótesis central; y segunda, que juzga rectilíneamente problemas que son dialécticos y zigzagueantes.

No es necesario recordar *in extenso* las tesis capitales de Worringer. Bastará recordar que para él existen dos artes opuestas —el *abstracto* y el *naturalista*—, no por causas de mayor o menor dominio técnico, ni por una más o menos evolucionada capacidad estética, sino como consecuencia de necesidades espirituales diferentes: mientras un arte naturalista es el resultado de una feliz concordancia entre el hombre y el mundo, como en la gran época de Pericles, la tendencia a la abstracción ocurre en civilizaciones cuya actitud espiritual es completamente opuesta y en las que prevalece un sentimiento de separación, de discordancia, de desarmonía entre el ser humano y la naturaleza, tal como acontece entre los egipcios.

Las ideas de Worringer proyectan una intensa luz sobre las manifestaciones artísticas de pueblos y civilizaciones que habían sido juzgadas, con una mezcla de candor y arrogancia, como estadios preparatorios y defectuosos del gran arte naturalista europeo. Pero es lícito acusar a Worringer de un fuerte esquematismo.

El solo análisis del mundo griego basta para comprender hasta qué punto las tesis de Worringer han de ser tomadas con infinitas precauciones. Las fuerzas del espíritu no actúan jamás en una sola dirección sino que, manifiesta u oscuramente, actúan sobre ellas las fuerzas antagónicas, de modo que la superficie de una cultura es siempre móvil; y aun cuando parezca tranquila o apenas estremecida —como en la gran época de Pericles—, corrientes profundas crean lo que podría llamarse el mar de fondo de una civilización. Así, en el momento mismo en que la cultura helénica parece culminar en el espíritu de olímpica serenidad; en el instante en que —según los acreditados lugares comunes— parecen reinar el equilibrio, la gracia, la

medida y la proporción; en ese instante en que, como nunca en la historia, el hombre y el mundo parecen profundamente reconciliados; en ese mismo instante ejemplar de la cultura, a pesar de esas manifestaciones externas (y en rigor por las mismas causas) tremendas fuerzas agitaban el fondo del alma griega, de modo que mientras Sócrates aconsejaba —*et pour cause*— la proscripción del cuerpo y sus pasiones, en el escenario ateniense Eurípides desataba la furia de sus bacantes.

¿Cómo conciliar este dramático dualismo del alma griega con la famosa serenidad olímpica del Panteón de los Lugares Comunes? ¿Y hasta dónde puede creerse en esa armonía entre el hombre y el mundo que según Worringer explicaría la creación de un arte naturalista y «clásico»? Habría tal vez que admitir que sólo en algunos y felices instantes de equilibrio el pueblo griego fue capaz de crear el arte naturalista de la Venus de Milo, mientras que luego (o simultáneamente), mediante esa dialéctica de las fuerzas contrarias, creó monstruos tan desmesurados como *Las Bacantes*. Y aquí habría que observar —como más detalladamente veremos en el caso del Renacimiento— *que no es la abstracción la única manera en que el espíritu insatisfecho y angustiado se revela, sino, y con suma frecuencia, el romanticismo a expresionismo*. Que es una de las críticas fundamentales que pueden hacerse a la teoría de Worringer y» sobre todo, a la de su discípulo Hulme en el análisis que éste hace del arte renacentista y moderno.

Como si esto fuera poco, precisamente en esos mismos griegos que practican el naturalismo surge la *abstracción*, a base de razón pura y geometría, fundamento de todo el racionalismo occidental y de toda la ciencia positiva. ¿Cómo compaginar esta nueva y trascendentalísima forma de la abstracción con la tesis de Worringer? Y como si eso no bastara y la confusión aún fuese insuficiente, obsérvese que la abstracción racionalista de los platónicos tiene en parte raíces egipcias,

a través del pensamiento pitagórico y su teoría de los dos mundos.

Con ellos se inicia en Occidente esa dualidad que constitua uno de los rostros de nuestra visión del mundo, esa mezcla de misticismo y racionalismo, de éxtasis y geometría que, pugnando con el espíritu existencial, perdura hasta hoy y se manifiesta en algunas expresiones platónicas del arte abstracto de nuestro tiempo.

Según Hulme, epígono de Worringer, hay dos grandes períodos en Europa: la Edad Media y el Renacimiento. En el primero se cree en el pecado original, en el segundo no; todo lo demás nace de esta enorme diferencia. En la Edad Media los hechos son la creencia en la radical imperfección del ser humano y la subordinación del hombre a ciertos valores absolutos, creencias que constituyeron el centro de toda civilización con inclusión de su economía. Por el contrario, la ideología renacentista considera al ser humano como esencialmente bueno y de esa tesis capital se sigue todo el mundo de sus creaciones. La diferencia entre estas dos maneras de considerar la realidad se manifiesta en sus dos antagónicas concepciones del arte: en tanto que el arte renacentista es vital y encuentra placer en la representación de las *formas humanas y naturalezas*, el arte bizantino que lo precedió buscaba una austeridad, una perfección, una rigidez que las cosas vitales no podían ofrecerle; y así, el hombre, subordinado a valores absolutos y eternos, busca en las *formas abstractas* la expresión de su intensa emoción religiosa, el intento precario pero de todos modos bien dirigido de aludir desde un mundo temporal y cambiante a un Universo Inmutable y Eterno. El *humanismo*, con todas sus variantes de *panteísmo*, *racionalismo* e *idealismo*, representa, según Hulme, la antropomorfización del mundo. Al comienzo, la concepción del hombre esencialmente bueno se manifiesta en una forma a veces heroica, tal como en el arte de Donatello, Miguel Angel o Marlowe; un humanismo de esta clase tiene aún, a juicio del implacable Hulme, cierto atractivo, pero no merece que se lo admire demasiado porque lleva en germen el *romanticismo*,

sentimental y utilitario; tarde o temprano, aquel humanismo tenía que desembocar en un ser tan abominable como Rousseau. Frente a esta modalidad antropomórfica, suficiente y superficial, el arte abstracto de nuestro tiempo vendría a reivindicar *una nueva trascendencia*, una nueva actitud religiosa en búsqueda de lo absoluto.

Hay mucho de verdad en este planteo de Hulme, como lo hay, en general, en el de Worringer. Su defecto capital, a mi juicio, es que no ven el proceso dialéctico de la historia y, en particular, el desarrollo contradictorio de la expresión artística.

Hulme parece no haber advertido que el Renacimiento es el resultado de un *doble movimiento*, pues si por un lado, como consecuencia del espíritu terrenal y mundano de la clase que surge gracias al desarrollo de las comunas, está animado de una tendencia *naturalista*, por el otro, y como consecuencia de la misma causa, significa el comienzo de una actitud *maquinista y científica*. Mientras lo primero conduce a lo concreto, lo segundo inevitable ha de producir un universo *abstracto*. Y esta nueva abstracción, al menos la que proviene de este proceso, lejos de significar el triunfo de un espíritu religioso significa la reducción hasta sus últimos términos de un espíritu profano.

Si la tesis de Hulme fuese correcta, el arte abstracto de nuestro tiempo sería *la búsqueda de una nueva trascendencia*, y, lo que aún es más discutible, *el único camino artístico para lograrla*. Contra estas dos perentorias afirmaciones cabe proponer las siguientes causas del arte abstracto contemporáneo:

Primera: el Renacimiento humanista y profano que tanto desdeña el ensayista inglés. Debajo de los sutiles estremecimientos de la carne hay en las figuras de Leonardo –para señalar un arquetipo– los invisibles pero rigurosos esqueletos de sus triángulos y de sus

pentágonos, y el todo ordenado según los cánones de la Divina Proposición y de la Perspectiva. Escribe en su Tratado: «Dispón luego las figuras de hombres vestidos o desnudos de la manera que te has propuesto hacer efectiva, sometiendo a la perspectiva las magnitudes y medidas, para que ningún detalle de tu trabajo resulte contrario a lo que aconsejan la razón y los efectos naturales». Y en otro aforismo agrega: «La perspectiva, por consiguiente, debe ocupar el primer puesto entre todos los discursos y disciplinas del hombre. En su dominio, la línea luminosa se combina con las variedades de la demostración y se adorna gloriosamente con las *flores de la matemática y más aún con las de la física*».

Piero della Francesca, pintor y geómetra, es el antepasado directo de Cézanne, quien, con sus pirámides, cubos y cilindros, es el antepasado de los abstractos, a través de los cubistas. No es casualidad que los cubistas resucitaran la sección áurea y se interesasen por Luca Pacioli. Esta genealogía vincula indiscutiblemente a los abstractos de nuestra época con el humanismo, la ciencia y el dominio burgués del mundo exterior. Nada, al menos por este costado, de misticismo ni de trascendencia: Renacimiento liso y llano, humanismo técnico y profano, no de papeles antiguos y excavaciones, sino de cartógrafos, geómetras, fortificaciones, ingenieros», máquinas de hilar y fundición de cañones.

Y como consecuencia, y al contrario de lo que supone Hulme, la rebelión mística de los tiempos modernos se hizo a través de los espíritus románticos, que, desde Donatello y Miguel Ángel, hasta Kierkegaard y Dostoievsky, encarnaron creciente y tumultuosamente la sublevación del espíritu religioso contra el espíritu tecnolátrico de una civilización burguesa. Sus últimos descendientes los hallamos entre los postimpresionistas como Van Gogh y Gauguin, entre los *fauves* y los expresionistas, entre los surrealistas y, en fin, entre aquellos artistas que, aunque surgidos de la abstracción, derivaron hacia la

realización de *objetos concretos*, inventados por *su propio yo* y no en virtud de un proceso de abstracción en el mundo que los rodeaba; actitud típicamente romántica y autista, por más que el ascetismo de sus formas geométricas pudiese llamarnos a engaño.

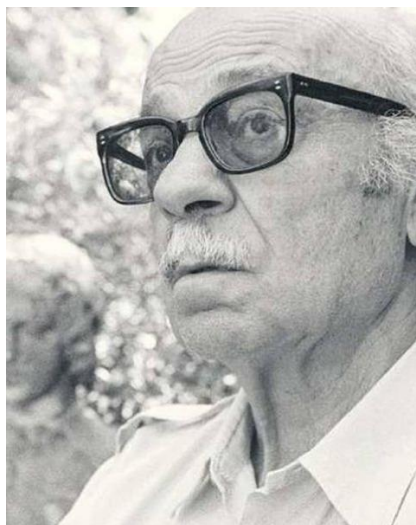
Segunda: la dialéctica interna del propio arte. Las expresiones estéticas no siempre son la manifestación (directa o inversa) de la época sino que también obedecen a la dinámica intrínseca de su propia evolución; a la lucha de escuelas, al agotamiento de las formas, al cansancio y hasta al mero espíritu de contradicción que tan a menudo es propio de los artistas. Así, no sin seguir los grandes arcos de cada período (romántico o gótico, renacentista o barroco), los creadores, siempre personales y anárquicos, ejecutan desplazamientos individuales a la izquierda o a la derecha, por arriba o por debajo de las grandes líneas. Y en el gran arco que constituye lo que podría llamarse «el arte de nuestro tiempo», podemos encontrar tendencias tan contrarias como el constructismo de Cézanne y el expresionismo, el riguroso problema de los cubistas y el desorden surrealista. En los últimos años, sobre todo en U Argentina, esa dialéctica interna de las escuelas ha provocado un creciente auge de la abstracción, lo que no sólo no significa que el arte figurativo quedará enterrado para siempre, sino, por el contrario, *que ha de resurgir en una próxima e inevitable revancha*, si la tesis que vengo desarrollando es correcta.

Tercera: el ascetismo del arte contemporáneo frente al sentimentalismo burgués. La burguesía que, mediante la ciencia, desencadenó el más poderoso proceso de abstracción que ha conocido la humanidad, no dejó por eso de ser «realista», es decir, miopemente adherida a la capa más superficial y mundana de la realidad. Y de ese modo, paradójicamente, preparó su propia tumba espiritual, al convocar fuerzas mentales que han ido mucho más allá de lo que sus gustos mezquinos y confortables podían desear, hacia las zonas platónicas de las puras formas. Mediante esta independización y esta

trascendencia de las fronteras burguesas, el arte abstracto ha dejado de pertenecer a la esencia del espíritu social que lo provocó para convertirse en un arte odiado y despreciado por la burguesía.

Cuarta: el caos. Que es, de las cuatro causas señaladas, la única a la que puede (y debe) aplicarse la tesis central de Worringer sobre el esencial desacuerdo entre el hombre y el mundo en la base de un arte abstracto. La crisis de nuestro tiempo ha puesto nuevamente al hombre a la intemperie, metafísicamente hablando. El derrumbe de la civilización burguesa y racionalista lo enfrenta dramáticamente a un nuevo caos, y en medio de la catástrofe, se aferra a un Orden Geométrico.

Los espíritus angustiados tienen a menudo la tendencia a buscar en la claridad y seguridad de una organización matemática un sistema de coordenadas al cual aferrarse y en el cual encontrar la calma que su desorden interior les niega. Ya sostuve que el platonismo sólo podía haber sido imaginado por hombres demasiado preocupados por las pasiones de su cuerpo y de su alma. El platonismo de Sartre en *La Náusea* no tiene otro origen, como tampoco es posible explicarse de otra manera que espíritus tan románticos, oscuros y expresionistas como Mondrian, Kandinsky y Vantongerloo hayan derivado hacia el arte abstracto.



ERNESTO SABATO (Rojas, Provincia de Buenos Aires, 24 de junio de 1911 - Santos Lugares, ídem, 30 de abril de 2011). Fue un importante escritor, ensayista, físico y pintor argentino. Escribió tres novelas: *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*, e innumerables ensayos sobre la condición humana.

En 1941 apareció su primer trabajo literario, un artículo sobre *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, en la revista *Teseo* de La Plata. También publicó una colaboración en la revista *Sur* de Victoria Ocampo, por intervención de Pedro Henríquez Ureña. En 1942 continuó colaborando en aquella publicación con reseñas de libros, se encargó de la sección «Calendario» y participó del «Desagravio a Borges» en el N° 94 de *Sur*. Publicó artículos en el diario *La Nación* y se presentó su traducción de *Nacimiento y muerte del sol* de George Gamow. Al año siguiente publicaría la traducción de *El ABC de la relatividad* de Bertrand Russell.

En 1984 recibió el Premio Miguel de Cervantes, máximo galardón literario concedido a los escritores de habla hispana. Fue el segundo escritor argentino en recibir este premio, luego de Jorge Luis Borges en

1979. Se conserva su discurso en ocasión de la recepción del premio citado. También la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires lo nombró Ciudadano Ilustre, recibió la Orden de Boyacá en Colombia y la OEA le otorgó el premio Gabriela Mistral.