

LUIS BRITTO GARCÍA

NARRAR ES UN PLACER

*Para quienes SON,
fueron o serán escritores*



Caracas • Venezuela • Valencia

2024

NARRAR ES UN PLACER
Para quienes son,
fueron o serán escritores
ISBN: 978-980-212-660-6

NARRAR ES UN PLACER / Luis Britto García
© Luis Britto García

Laiguana.tv
Presidente
Miguel Ángel Pérez Pirela

La Iguana Ediciones
Directora
Ximena González Broquen

Plaza Venezuela, Torre Phels, piso 20, Caracas
Email: mercadeolaiguana@gmail.com
www.laiguana.tv
[instagram/laiguanatv](https://www.instagram.com/laiguanatv)

Portada
Luis Britto García / Rita Soteldo

Diseño, diagramación
Janet Salgado M.
janet.salgado@gmail.com

Impresión
Editorial Arte, S.A.

Vadell Hermanos Editores, C.A.
Rif: J-07521580-0 · Nit: 0448791076
Valencia: Calle Montes de Oca, Edif. Tacarigua, Piso 6
Teléfonos: (0241) 858.5969 - 858.5945 (Fax)
Caracas: Peligro a Pele el Ojo, Edif. Golden, Sótano, La Candelaria
Teléfonos: (0212) 572.3108 - 572.5243
E-mail: edvadell@gmail.com
Pág. web: www.vadellhnoseditores.com.ve

Hecho el depósito de Ley
Depósito Legal: DC2024001051
ISBN: 978-980-212-660-6

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento,
la transmisión o la transformación de este libro, incluyendo su diseño,
en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico,
mediante fotocopias, digitalización u otros medios,
sin el permiso previo y escrito del Editor.

Impreso en Venezuela - *Printed in Venezuela*

NARRAR ES UN PLACER

*Para quienes SON,
fueron o serán escritores*

Índice —

Por qué escribo.....	9
El Creador.....	11
Biografía de un Taller Literario.....	15
Los pretendientes de la Señorita Inspiración.....	19
Mito y Literatura.....	23
Literatura y Sueño.....	35
Las artes de narrar	39
Literatura y realidades	59
Títulos	81
Los Decálogos de los Escritores	87
La salida en pos de la Obra Maestra.....	95
Receta del Bestseller	103
Pare de contar.....	105
Maximanual del Minicuento	111
Narrativas del mar	117

¿Existe una Literatura Latinoamericana y Caribeña?.....	129
La literatura como deporte de alto riesgo	133
Un Decálogo para el post-escriptor en el siglo de Pilatos.....	137
Julio.....	143
Amor y narrativa.....	147
Un siglo con <i>Ulises</i>	167
El relato de tres relatos.....	179
Helena.....	180
Rubén	184
Ser.....	185
Abrapalabra	189
¡Habla Palabra!.....	193
Lectura en América Latina	201
Lectura.....	207
Obras de Luis Britto García.....	209
Bibliografía.....	221

POR QUÉ ESCRIBO —

Desde algún instante que no recuerdo irrumpe una voz en mi cabeza. En algún momento aprendo a llamarla conciencia, en otro, Ser; en otro, monólogo interior. Durante las noches sus palabras se traducen en imágenes y se tornan aún más incomprensibles. ¿De dónde vienen las ideas? se pregunta Voltaire. Ignoro de dónde acuden, pero conozco que marchan al unánime olvido. Mi existencia es el segmento iluminado del espesor de un instante de un hilo de palabras que se teje en la tiniebla y se desteje en la oscuridad. Un hilo de códigos me ata con la primera célula viviente. Otro hilo de vocablos podría atarme con el resto de quienes existen. Leer a otro es vivir su hilo de palabras a costa de extinguir transitoriamente el mío. Ser leído es violar la intimidad sagrada del otro entretejiéndome en su filamento de conciencia. Cada vez que intento iluminar un segmento del hilo pasado o anticipar otro del venidero lo hago a costa de anochecer el presente. El débil haz de luz del ser precario no alumbrá más que un percedero punto en fuga, mientras que la visión del místico deslumbra la totalidad al costo de detener el tiempo. No puedo disociar fondo de forma ni parquedad de intensidad. Toda palabra es intento de contacto. Ningún artificio retórico encenderá el incendio que me consuma, que te consuma, que nos extinga en el fulgor eterno que ansiamos o tememos, liberándonos de la atadura del hilo de palabras. Todo lo que no es amor es redundancia. No sé por qué escribo.

EL CREADOR —

Yo que he sido condenado por todos los que no piensan, me resisto a abrir un debate condenando a quienes piensan distinto.

La ideología no pierde a la obra, pero tampoco la salva.

La obra no puede ser invocada contra el creador como un crimen, pero tampoco puede invocarla a su favor el creador criminal.

Toda obra legítima explora y cuestiona las disyuntivas de su tiempo y lugar tanto por su afirmación como por su evasiva.

Crea Dios sus criaturas, pero éstas sólo son como dioses cuando crean. Crear es crearse.

No sabemos del Creador sino por la vastedad y el misterio de lo que engendra.

Intelectual sin obra es cero.

El Hacedor es lo mismo que su obra. Obra y creador disonantes son mutuas máscaras que encubren vacíos.

Nunca el creador que genera todo sin recibir nada a cambio se cambiaría por el zángano que todo recibe sin crear nada.

Se puede dar todo a cambio de nada, pero no cambiar nada en todo.

El caletreiro repite, el bufón complace. Sólo quien insurge contra lo establecido crea.

No hay invención que no intente reelaborar la Creación entera.
Placer solitario no fecunda.

El creador, como el enamorado, entrega todo.

Sin gran amor no hay gran obra.

Tanto amas, tanto te aman.

El creador, como Marx adolescente, no puede resignarse a una alegría que no sea compartida por millones de seres.

En el mar más oscuro y en el abismo más profundo me ha salvado el puntual compromiso de la brújula. Sólo consulto la veleta para saber el viento que sopla.

El intelectual asume una posición, el oportunista la ocupa.

Sin principios no hay intelectual.

Toda creación es visión y revisión del mundo.

Sin posición, no hay pensamiento.

El intelectual insurge contra el poder absoluto, hereditario y perpetuo, que ayer era el de los reyes y hoy es el de la propiedad.

O rebelde o mercancía.

Los creadores se rebajan a transmitir la voz del poder o con la propia se elevan a tronos.

O bufones o reyes.

El poder engríe nulidades y consagra mediocridades, pero no hace ni deshace creadores.

Al desconsagrar y desengreir, el creador derruye y erige poderes.

No tiene el mediocre más fuerza que la conjura ni más arte que la intriga. Tampoco cosecha más obra que el desprecio ni más reputación que el olvido.

La soberbia de añadir formas al cosmos es la modestia de quien engendra.

Creador no adula, ni siquiera al público.

Al igual que Dios, anda el creador entre las ollas de la cocina.

Toda gran obra es actualidad que el genio hace perenne.

El creador es exiliado de los medios porque comunica.

Las nulidades acaparan páginas de opinión para no expresar ninguna.

¿Cuántas veces publicó el creador obra anónima porque nadie soportaba su fama? Tantas como la nulidad que firmó con pelos y señales obra de otro continuó siendo anónima.

Pensamiento Único es un oxímoron, al igual que capitalismo humano.

Le faltó a Dios el humor para no tomarse demasiado en serio ni a su obra ni a sí mismo.

Todos se aprestan a cortarle al creador la cabeza con la que pensarán mañana.

Pescuezo no retoña, pero ideas sí.

El poder del Pensamiento siempre está contra el pensamiento del Poder.

Con la sonrisa inventa el risueño un nuevo cielo y una nueva tierra y se hace superior a ambas.

BIOGRAFÍA DE UN TALLER LITERARIO —

1

No es artificio pensar en un taller cuando se menciona la literatura. El proceso creativo parte de materias brutas que deben ser trabajosamente rastreadas, seleccionadas, elaboradas, ensambladas y pulidas. Al lector le parece que el texto feliz nace de un solo golpe, íntegro y perfecto. Sabe el autor que es sólo una de las posibles reelaboraciones de una idea que jamás cristalizará en forma definitiva.

2

Al crear, nos creamos. En todas las sociedades originarias existe el visionario que vive en dos mundos, el invisible y el visible, y trae noticias del uno al otro. Ese tráfico de sueños origina la cultura. El paso del tiempo la ramifica, la separa, la segrega en los dominios de la religión, la filosofía, la ciencia, el arte. La narración lo es todo. Intenta el narrador reconstituir en cada obra la espléndida unidad primordial del mundo.

3

Al llegar a un taller literario es frecuente que por alguna disfunción burocrática encuentre uno la puerta cerrada. No hay que resentirlo: la

puerta simboliza la separación y la conexión entre mundos, la frontera entre inconsciente y conciencia, el límite entre lo que existe y lo que está por venir. La puerta fascina con su contradictoria condición de muro y de conducto hacia todos los mundos potenciales todavía prohibidos. Crear es trasponer umbrales, emprender viajes y regresar para relatar la travesía. La puerta es la guillotina que nos separa de nuestros dobles. Al cruzarla, estas siniestras réplicas o negaciones dejan de pertenecernos, adquieren autonomía, quizá nos sobrevivan.

4

Dos veces nace una ficción literaria: en la mente y en el papel. Hay ideas que llegan completas y luminosas, como un relámpago, y otras que deben ser completadas y reelaboradas como un rompecabezas. A veces el tema nos encuentra y se nos ofrece, a veces tenemos que conquistarlo laboriosamente. Como el enamorado, el creador sólo puede aportar la entrega y la paciencia. A la hora de pasar a los hechos, como el conquistador, ha de elegir la línea de menor resistencia. Se debe empezar a redactar un relato por la parte que el autor considere más resuelta. A partir de ella se retrocede o avanza, o quizá se encuentra que es innecesario todo avance y todo retroceso. Escribió Scott Fitzgerald angustiado sobre los arranques en falso. Se pueden acumular cuantos sean necesarios: el único arranque en falso es no comenzar.

5

Todos los temas están desarrollados en la *Biblia*, en *Las mil y una noches*, en *La comedia humana*. Georges Polti redujo a 36 las situaciones dramáticas; Jorge Luis Borges las sintetizó en dos: el combate y la búsqueda, ejemplificadas en *La Ilíada* y *La Odisea*. Parecería que los temas se reducen a situaciones de equilibrio que progresan hacia el desequilibrio o viceversa. Tales mutaciones pueden darse en la persona externa, en

la persona interna, en los hechos, en el imaginario, en la realidad visible o en la trascendente.

6

Los temas imponen reglas y las reglas definen los llamados géneros. Las reglas se han hecho para violarlas. Lo único que se puede hacer con los géneros es destruirlos, mezclarlos, o volver a ellos como ironía o nostalgia o distancia.

7

Parecería distinguir a la narrativa de la poesía o del ensayo el hecho de que sus actantes o protagonistas sean simulacros de seres humanos. Un personaje puede ser un exagerado retrato, o la encarnación de un principio. Sin embargo, ha demostrado Edgar Allan Poe en “La fosa y el péndulo” y en “Un barril de amontillado” que un pozo y una cuchilla o una pared de ladrillos pueden ser los personajes. Puede el paisaje ser el protagonista de una obra, como sucede en *Cantaclaro* de Rómulo Gallegos y en *La vorágine* de José Eustasio Rivera. También pueden protagonizar un relato una organización, como la de *El proceso* de Franz Kafka, o una idea, como la de “El Aleph”, de Jorge Luis Borges.

8

La materia sensible de la ficción es el lenguaje, o los lenguajes. Pensó George Orwell que podía haber una escritura transparente como una ventana: no comprendió que a través de ella sólo se pueden divisar panoramas hechos de escritura. Cree el principiante que hay un solo lenguaje; sabe el estudioso que son infinitas las hablas, y que cada grupo social, cada ser maneja una propia. Cada tema elige su habla, y quizá cada personaje dentro del tema deba expresarse en la suya. Salvo para parodiarlas, debe el narrador huir del habla acartonada del ensayista

y de la endomingada del periodista. Puede también el lenguaje ser el protagonista del relato, como sucede en el *Finnegan's Wake*. Como tal, requiere más discernimiento, más elaboración, más cuidado que el resto de la obra.

9

Debe el narrador reunir dos personalidades, la del libertino y la del censor. Como libertino debe pecar y engendrar. Como censor ha de podar todo lo superfluo, lo redundante. Nunca dejó de agradecer Luis Buñuel al inquisidor franquista que le vetó el obvio final de *Viridiana* en el cual la protagonista se metía en la cama con su primo. La censura lo forzó a sustituir la escena por la partida de tute con el primo y la criada, atroz símbolo del *menage a trois*, de la cotidianidad, del vacío. Escribió Mark Twain un venenoso artículo en el cual demostraba que un párrafo de doce líneas de Fenimore Cooper podía ser reducido a doce palabras sin pérdida de sentido. Honorato de Balzac rehacía decenas de veces sus manuscritos hasta que daban la impresión de espontaneidad.

10

No conocemos nuestro relato hasta que deja de pertenecernos. Cada lector lo hará suyo o lo rechazará de una manera diferente. Un taller es la forma de conocer algunas de las infinitas lecturas que un texto suscita.

LOS PRETENDIENTES DE LA SEÑORITA INSPIRACIÓN —

La historia de los pretendientes de la señorita inspiración es a menudo más interesante que las obras que conciben con ella. Pues la inspiración, como la mujer, huye cuando la perseguimos, acosa cuando no la buscamos, da esperanzas para después eludirnos, atormenta con su ausencia, con su presencia nos reduce a la nada. ¿Es de extrañar, entonces, que la conquista de la inspiración presente todas las miserias y grandezas de un cortejo?

La señorita inspiración rehúye al pretendiente higiénico, metódico, puntual y madrugador. La musa escapa del buen partido que pretende domesticar lo invisible acumulando signos visibles: nombramientos, condecoraciones, homenajes, reconocimientos y galardones ganados como escalafón de cargos diplomáticos o burocráticos. Pues de las elucubraciones del buen partido sólo salen aumentos de la tasa de interés, rutinas de gimnasia, perfeccionamientos de la bomba sólo-mata-gente.

Mujer al fin, la señorita inspiración compadece al infortunado: de allí los arrebatos de genio del presidiario Dostoievsky y de su enamorada Sonia Kovalevska, que sólo en medio de la desventura podía sondear los misterios de la matemática. De allí los fulgores del hambriento Vallejo y del tuberculoso Kafka, los tropes de visiones del ciego Milton, los

abstractos paisajes del invidente Borges. Loca de la casa, la musa sólo se encapricha con los casos perdidos: el niño Lautreamont que juega con pulpos de mirar de seda, el adolescente Rimbaud que considera un deber cultivar el sagrado desorden de los sentidos, los subversivos García Lorca y Roque Dalton, fusilados de nuevo todas las madrugadas del mundo.

La señorita inspiración reduce a su pretendiente a las servidumbres del enamorado. Hay quienes la convidan a un café, como Voltaire y Buffon y Fontenelle y Balzac; Juan Sebastián Bach además le compone una *Kofee Cantata*. Colette la engolosina con comilonas de ternera; Georges Simenon se propasa hasta la botella de Bourdeaux por capítulo; Flaubert, hasta la pipa y media por página. Poe pretende pescarla con una red de razonamientos abstractos ahogándose en un remolino de whisky barato. Diderot aspira a hechizarla envuelto en su bata de casa. Wagner y Oscar Wilde la tientan con aposentos de raso. Rodin recurre a los espectáculos, haciendo pasearse y moverse al azar una multitud de modelos desnudos hasta que una actitud le parece interesante. Nietzsche recomienda escribir con sangre, para descubrir que la sangre es espíritu. Como haciéndole caso, Ramón Gómez de la Serna redacta con ocho estilográficas, todas sangrando tinta roja. Guy de Maupassant le coquetea aspirando éter; Thomas de Quincey la convoca comiendo opio; Baudelaire, fumándolo hasta envolverla en sahumeros de Paraísos Artificiales. Artaud la convida con hongos alucinantes; Huxley con dietilamida del ácido lisérgico; Agustín Lara, con tequila. Pero no hay que engañarse. La gracia hiere el corazón, no el hígado. Ni la musa ni la inspiración caen con estratagemas baratas. Es a pesar de ellas, y no por ellas, que la iluminación encuentra el camino hacia sus elegidos.

La señorita inspiración, como el flechazo, hiere de una sola puñalada; como el amor, no es inmune a la paciencia. Un asedio puede durar toda la vida, como el de Goethe escribiendo el *Fausto*, o traducirse en centenares de bosquejos desechados, como los de Picasso preparando Guernica.

La musa acude a veces a quien la invoca con rituales inútiles, como los de Dostoievsky al dibujar obsesivamente rostros y arquitecturas fantásticas antes de escribir, o el de García Márquez al mecanografiar de nuevo toda la página en donde se había colado un error. John Steinbeck sacaba punta a sesenta lápices blandos. La señorita inspiración se deja ablandar a veces por el metódico uso del trasero, pues para escribir, según Cabrujas, no hay mejor método que sentarse a hacerlo.

Joven salaz, la inspiración gusta de la alcoba y la oscuridad. Pues como dice Cocteau, el poeta es el sirviente de la noche. La imaginación nos visita disfrazada de sueño, y es entonces cuando con más violencia debemos poseerla. En una pesadilla vislumbra el químico Kekulé la imagen de la serpiente alquímica que se muerde la cola: de ella extrae la fórmula de los anillos bencénicos, clave de la química orgánica. Cuando la amante arriba, llega el momento de la encerrona: Flaubert planea anunciar su propia defunción para que no lo molesten, Balzac se esconde, más que de los acreedores, de los importunos. Goethe se encierra hasta agotar el asunto, se levanta a media noche a escribir sus ocurrencias en creyón, pues el rasgueo de la pluma las espantaría.

Amante posesiva, la señorita inspiración no consiente ser compartida con tertulias, montoneras ni mafias. La única utilidad posible del agavillamiento literario es el bombo mutuo y el saqueo de prebendas. Toda aglomeración es contraria al idilio. Dios creó porque estaba solitario.

Como en el amor, creemos que todo alejamiento de la señorita inspiración se debe a un malentendido, sin saber que es culpa nuestra: somos nosotros quienes nos separamos de nosotros mismos. Puesto que, mujer sabia, la señorita inspiración desprecia a quien no se le entrega enteramente. Así como hay misóginos, hay musóginos, que parecen odiar la inspiración. Nada tan matapasiones para un amorío o una obra maestra como la interrupción o la flojera. Las obligaciones, los deberes, las deudas,

la sociabilidad y las mil diligencias menudas disipan tan rápidamente la inspiración como el amor. Todo abandono es peligroso. Coleridge deja inconclusa su obra maestra “Kluba Kan” porque un idiota lo interrumpe. Balzac describe que ante la pereza de Steinbock, su personaje de *La prima Bette*, “la inspiración, esta locura de la generación intelectual, huía con alas desplegadas del aspecto de este amante enfermo”.

La señorita inspiración colma de dicha a sus adeptos y juega malas pasadas a quienes la cortejan sin el debido respeto. ¿Para qué quedan los vírgenes de la inspiración? Para firmadores de manuales que otro ha escrito, hazmerreír en escándalos de plagio, galardonados sin obra y premiados en función del cargo burocrático. Lo que inspiración no da, mafia no presta. Todo se sabe.

MITO Y LITERATURA —

Plantearse el problema de las funciones de la literatura es afrontar el de las funciones de lo imaginario.

Continuamente acuden a nuestra mente palabras, ideas, historias débilmente vinculadas con lo real; algunas sin visible asidero con los hechos, otras que intentan inventarlos, reseñarlos o utilizarlos como hitos, argumentos, pruebas.

En otro sitio me he referido a la progresiva desinvestidura de la veridicción sufrida por lo literario. En los tiempos primordiales el mito era a la vez explicación del mundo y de las pautas de nuestro comportamiento en él.

El mito origina todos los discursos de la humanidad: para mejor precisar la naturaleza de estos últimos, es indispensable determinar qué es lo que aproxima y diferencia al mito de ellos.

Ante todo, el mito es una narrativa: ello implica que no se formula de una sola vez, como una abstracción o un concepto; por el contrario, es “un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse como relato” (Durand; 1969, 64). Por tanto, el mito supone pluralidad y sucesión de signos y de significados: según advierte Patrik Almiñana, “a diferencia del símbolo, el mito relata en una serie de acciones

externas asociadas lo que el primero representa en una unidad” (Almiñana; 1987, 204).

Pero el mito va mucho más allá de lo que para las sociedades contemporáneas significa un simple relato. Desde siempre, se le ha atribuido una dimensión profunda, una segunda voz que, bajo la máscara aparente de la narrativa, razona, enseña, enjuicia, aconseja. Julien Algirdas Greimas ha destacado esta dualidad nítidamente al indicar que se califica como mítico “una clase de discurso concerniente a la etnoliteratura, o un nivel discursivo subyacente y anagógico, reconocible mediante la lectura de su nivel práctico (el cual se presenta como un relato de acciones con los actores en él implicados)” (Greimas y Courtes; 1980, 241).

Sobre este doble fondo del discurso mítico insiste Gilbert Durand, al decir que el último es “ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas”; por lo cual “el mito explicita un esquema o un grupo de ideas” (Durand, 64). En el mismo sentido, Claude Levi-Strauss postula que “podríamos ser capaces de demostrar que los mismos procesos lógicos operan en el mito y en la ciencia, y que el hombre siempre ha pensado igualmente bien; y que la mejora reside, no en un supuesto progreso de la mente del hombre, sino en el descubrimiento de nuevas áreas a las cuales puede aplicar sus inmodificados e inmodificables poderes” (Levi-Strauss; 1972, 230). O, como glosa Octavio Paz, “la pretendida oposición entre pensamiento lógico y pensamiento mítico no revela sino nuestra ignorancia: sabemos leer un tratado de filosofía, pero no sabemos cómo deben leerse los mitos” (Paz; 1993, 27).

No otra cosa que realizar esta relectura intentan los sistemas contemporáneos de interpretación del mito, que quieren descifrar su sentido racional cuando éste ha dejado de hacerse evidente en el plano más amplio de la experiencia total.

Pero la narrativa mítica trasciende asimismo la mera categoría de explicación. Como bien lo indica Bronislaw Malinovsk, “enfocado en lo que tiene de vivo, el mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas”. Por lo cual el mito se ramifica en una compleja red de funciones, todas ellas vinculadas e interdependientes en el grupo social que lo genera:

En las civilizaciones primitivas el mito desempeña una función indispensable: expresa, realza y codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone; garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre. El mito es, pues, un elemento esencial de la civilización humana; lejos de ser una vana fábula, es, por el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; no es en modo alguno una teoría abstracta o un desfile de imágenes, sino una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica (...). (*Myth in Primitive Psychology*, en *Magic, Science and Religion*, Nueva York, 1955, pp. 101-106, citado por Eliade; 1973, 32-33).

En los pueblos aborígenes, entonces, el mito es clave maestra que integra y organiza los contenidos esenciales de una cultura e influye en la mayoría de sus manifestaciones. El mito es el mensaje que compendia todas las funciones del lenguaje. En efecto, sostiene Roman Jakobson que este último puede cumplir por lo menos con seis funciones: una función *phática*, o de contacto; una *referencial*, de mera relación de hechos; otra conativa o imperativa, cuando prescribe conductas; otra expresiva, cuando comunica las emociones del emisor; una función *poética*, cuando el mensaje, al centrarse en su propio código, produce un efecto estético; y, en fin, una función *metalingüística*, cuando el lenguaje meramente refiere a otro lenguaje.

En tal sentido, el mito es vínculo de contacto entre los integrantes de una comunidad; comunicación de hechos que se tienen por ciertos; normativa para la conducta social; medio para expresar las emociones; forma de expresión poética e incluso clave secreta que puede movilizar y poner de manifiesto significaciones ocultas. El mito es el habla pública de los hombres sólo en la medida en que también es el secreto idioma del cosmos. Mientras el mito conserva su imperio, hombres y lenguajes preservan la espléndida totalidad de sus funciones.

Esta fusión de funciones en la narrativa mítica se hace posible mediante un conjunto de estrategias retóricas. Quien se aproxima a la fuente original de los mitos advierte la continua reiteración de términos y muletillas mediante la cual el narrador busca grabar en la memoria de los oyentes el mensaje. A esta recurrencia en el nivel formal, corresponde una recurrencia en el nivel profundo del relato mítico, en el cual situaciones parecidas se repiten como ecos en el curso del mismo, con igual efecto pedagógico: como lo ha señalado Levi-Strauss “la función de la repetición consiste en hacer aparente la estructura del mito” (Levi-Strauss; 1972, 229).

Paralelamente, resalta el continuo uso de la hipérbole, de la exageración mediante la cual también se persigue fijar el mensaje a través de la sorpresa (Finol; 1984, 229). También aquí forma y fondo se corresponden: a la retórica hiperbólica la acompaña un fondo desmesurado, en el cual los héroes se empeñan en resolver contradicciones en esencia inconciliables: la de la vida y la muerte, la de la naturaleza y la cultura, la de la divinidad y la humanidad.

Asimismo, resalta en la historia mítica la diversidad de sus variantes. Anécdota repetida verbalmente de memoria, la narración del mito no siempre es fidedigna; y el paso de boca en boca durante generaciones la ramifica en alternativas o variantes. Levi-Strauss soluciona el problema

que plantea esta proliferación decidiendo que “definimos el mito como si consistiera de todas sus versiones o, para decirlo en otra forma, un mito sigue siendo él mismo mientras lo reconozcamos como tal” (Levi-Strauss; 1972, 217).

Frente a esta infinita diferenciación en variantes y versiones, sorprende el contradictorio hecho del parecido que presentan entre sí mitos pertenecientes a las culturas más diversas y distantes en el tiempo y el espacio. Ello ha suscitado en Levi-Strauss la lógica interrogante de que “si el contenido de un mito es contingente, ¿cómo vamos a explicar el hecho de que los mitos en todo el mundo son tan similares?” (Levi-Strauss; 1972, 208). El mismo hecho ha inspirado un conjunto de teorías que postulan una suerte de génesis innata de los mitos, los cuales, según James G. Frazer, serían parecidos en todas partes porque la mente humana es igual dondequiera (Frazer; 1965); y según Carl G. Jung, porque provendrían de constelaciones de ideas o “arquetipos” latentes en un inconsciente colectivo y hereditario. La etnografía contemporánea ha dejado progresivamente de lado estas comparaciones no justificadas por la posibilidad histórica o geográfica, ya que, como indica Pierre Grimal, “el parecido formal, por sorprendente que sea, no autoriza a establecer la completa identificación –así se decidió– cuando los dominios propios de ellos están separados por siglos o millares de millas” (Grimal; 14, 1977).

En cuanto al mensaje contenido en el mito, lo que más llama la atención es la recurrencia de hazañas, metamorfosis, milagros o transformaciones que nuestro conocimiento actual califica como imposibles, y que por tanto han quedado relegados al discurso literario fantástico o maravilloso. Quizá, como sucede en estos últimos, el narrador de los mitos sencillamente convierte las figuras de lenguaje en realidad narrativa: en lugar de figurar que la pareja salvada del diluvio por Amalivaca repuebla el mundo con tanta rapidez como si sembrara semillas de palmera moriche, simplemente narra que los consortes míticos repueblan

el mundo sembrando efectivamente tales semillas. Tropos, metáforas, metonimias, símbolos, devienen así episodios narrativos, con igual intensificación del efecto del relato.

Pero el mito está lejos de ser una trivial acumulación de anécdotas sorprendentes o de figuras de lenguaje transfiguradas en narrativa. En su seminal trabajo sobre el tema, Claude Levi-Strauss postula que, para decodificar al mito, éste debe ser reducido a sus unidades constitutivas, a las que llama mitemas, y éstas a su vez agrupadas en dos ejes, uno diacrónico, relativo al desarrollo cronológico del relato, y otro sincrónico, atinente a las relaciones que cada mitema manifiesta con otros mitemas de éste, independientemente de su sucesión en él. Mediante dicho método llega a la conclusión de que “el propósito del mito consiste en proveer un modelo lógico capaz de superar una contradicción (un logro imposible si resulta que la contradicción es real)” (Levi-Strauss; 1972, 206-231).

De allí que la narrativa mítica revele un sutil juego de equilibrios violados y restablecidos, de intercambios desiguales que tienden a nivelarse, de antítesis en perenne búsqueda de conciliación. Después de todo, un relato es la narración de un conjunto de acontecimientos que se suceden en el tiempo, y la única manera de manifestar el paso de éste es mediante el cambio: mediante la ruptura de un estado inicial de inercia o de equilibrio y su sustitución por una mutación, que a su vez es superada mediante un nuevo cambio que la equilibra o compensa. Esta interpretación, como todas las demás, no puede ser considerada más que como contingente y provisoria: pretender tener la clave definitiva de los mitos es como dominar la de la cultura, de la cual ellos constituyen la primera etapa germinativa.

A tal punto es básico el lenguaje como vehículo de cultura y como signo específico de ella, que los etnólogos clasifican a las naciones aborígenes guiándose básicamente por los idiomas de las mismas. Desde este

punto de vista, las poblaciones que ocuparon y ocupan el territorio que hoy es Venezuela presentan una enorme diversidad. Cada nación a su vez se encuentra dispersa en comunidades, que frecuentemente desarrollan variantes idiomáticas y culturales propias. Estos datos sugieren por sí solos la inmensa variedad y riqueza del patrimonio cultural mítico.

Pero, a pesar de esta diversidad, existen algunas constantes en relación a la presencia y funciones del mito en las comunidades indígenas. En todas las tribus conocidas éste explica los orígenes del mundo y del grupo social, sirve de elemento esencial de identidad, transmite sus normas de conducta y sirve de vínculo social y de vehículo de su creatividad.

Por otro lado, el patrimonio mítico parece agruparse en torno a un conjunto de temas comunes que reaparecen en diversas tradiciones culturales a pesar de la natural diversidad de las mismas. Según señala Lyl Barceló Sifontes:

Los indígenas venezolanos (como todos los grupos humanos que son designados como de mentalidad arcaica o primitiva) suelen explicarse (y explicarnos), los fenómenos de la naturaleza por medio de mitos y leyendas referidos a un intrincado, las más de las veces, mundo espiritual que nos remite a una concepción del cosmos. Su comunicación con éste se realiza por mediación de un ser humano, siempre el piache, y de otros elementos que sirven para lograr el entronque con el cielo superior donde habita un Dios que será el “padre” de todos ellos, el cual se identifica con los astros; de allí que sean los “hijos de la Luna” o los “hijos del Sol”.

Las constantes principales son: “El arco iris”, espíritu de enfermedad para los waraos, causante de las mismas en los pemontón, espíritu del agua para los kariña. El fuego, que en todos aparece con diferentes dueños. El árbol (entronque con la tierra: raíces; y unión con el cielo: copa) en los piaroas (kuareré), los javí, los yarabana, los guarekena. El diluvio en los piaroas, yaruros, yarabana y guajiros. Los

hermanos (gemelos algunas veces, o como hermano mayor y menor, a la manera de los quiché en el Popol Vuh: Hunabé Ixbalanque), en los yarabana, en los guajiros, en los pemontón. La tierra, bien sean las casas, la cestería, el hilado, la comida, hasta la bebida (oki, para los yarabana, chicha para los yukpas). La creencia en espíritus que habitan en los cerros: mawari (pemontón), asemejando al maware kariña y al mawari yarabana. También la concepción integral del hombre, en la cual se distingue, siempre, el cuerpo y el alma, los cuales reciben multiplicidad de nombres y de interpretaciones (Barceló; 1988, II, 739-730).

Además de estos temas comunes, que cada mitología desarrolla de manera especial, entre uno y otro acervo mítico existen préstamos, influencias y trasposos. Entre algunos de los relatos y de las prácticas rituales de nuestro territorio existe ese parecido que llevó a James Frazer a aventurar la hipótesis de una similitud básica entre los sistemas míticos de localización y procedencia más disímiles; y a Octavio Paz a sumarizar que “el análisis estructural confirma así las presunciones de la etnografía, la arqueología y la historia sobre la unidad de la civilización americana” (Paz; 1993, 41). En otros casos, las diferencias del patrimonio mítico entre una y otra etnia son totales; lo que sí se puede señalar es que la sabiduría mítica acompaña prácticamente todas las instancias de la vida del aborigen.

Preguntémosnos qué queda de estas aparentes antigüedades antropológicas en la cotidianidad y en la literatura. Ésta recurre todavía a la estructura narrativa: se expresa mediante la exposición secuencial en el tiempo de un conjunto de hechos. Tal conjunto de hechos pretende ser una alegórica interpretación del mundo. De esa interpretación –no necesariamente descripción– se deriva una tabla de valores. Tanto la explicación como el Decálogo se conjugan en una estética. Al trascender la cotidianidad, esta estética se postula como intemporal: por eso

aceptamos que algunas obras maestras tengan un carácter perpetuo, aunque los valores que proclaman hayan caducado.

Tenemos así que la narrativa, al igual que el mito, cumple las seis funciones que asigna Roman Jakobson al lenguaje. En primer lugar, una función *phática*, o de contacto: mediante ella comparten contenidos autor, lector, y la comunidad que tenga acceso a ellos. También cumple una función *referencial*, de mera relación de hechos; otra *conativa* o imperativa, cuando prescribe conductas; otra *expresiva*, cuando comunica las emociones del emisor; una función *poética*, cuando el mensaje, al centrarse en su propio código, produce un efecto estético; y, en fin, una función *metalingüística*, cuando el lenguaje meramente refiere a otro lenguaje.

Intentemos aplicar esta interpretación a alguna obra sobradamente conocida, como *Ilusiones perdidas*, de Honorato de Balzac. El autor describe la sociedad francesa de su época como un conjunto de poderes materiales de seres egoístas atrincherados en especie de “nichos” de supervivencia. De ellos se deriva una tabla de valores: la mediocridad organizada en la defensa de sus intereses particulares prevalecerá sobre los talentos individuales. El joven poeta Lucien de Rubempré intenta en vano instalarse en los nichos privilegiados aplicando sus dotes literarias: la edición de su novela, mal promocionada, será rematada en baratillo; ante la miseria y el desengaño amoroso, Lucien se suicidará. A pesar de que en lo individual Balzac era un arribista ansioso de instalarse en la élite mediante artimañas como el uso de la partícula nobiliaria “de” antes de su apellido y el desastroso matrimonio con la viuda condesa polaca de Hanska, de la mayoría de sus obras trasciende un amargo desdén hacia la organización social que rechaza tanto a él como a sus personajes. Tenemos así una narrativa que simbólicamente opera como interpretación del mundo y como subversiva tabla de valores. La desdichada tentativa del joven poeta es y sigue siendo más legítima que la mediocre complicidad

de los poderes que lo ahogan. Quizá narran una historia parecida *Lucien Leuwen* y *Rojo y Negro*, de Stendahl, *El Proceso*, de Franz Kafka, y numerosas otras narrativas. La intemporalidad del mito se confirma por la periódica resurrección del héroe que será interminablemente inmolado en todas sus secuelas narrativas. Es oportuno señalar que las diatribas de Balzac contra la burguesía en la cual desea instalarse preceden al *Manifiesto Comunista* y al minucioso *El Capital*.

Quizá la narrativa cumple en el plano social la misma doble función que asigna Fritz Kuhn a los paradigmas en el campo científico. Nuestra imagen del mundo es determinada por un conjunto de paradigmas o quizá dogmas o quizá mitos que facilitan la cohesión social y el obtener algún resultado de la naturaleza, como por ejemplo la creencia de que la Tierra es plana y constituye el centro del universo. Pero estos paradigmas pueden ser demolidos por la postulación y la eventual verificación de nuevos paradigmas, como la hipótesis de Copérnico según la cual la tierra y los planetas giran alrededor del sol, la cual tiene decisivas implicaciones en la concepción del hombre sobre su puesto en el Universo y marca uno de los cambios de perspectiva en la ciencia que serán llamados “giros copernicanos”. La acumulación de mitos y de narrativas tiende así a la vez, por un lado, a constituir un universo de supuestas certidumbres, y por la otra, a demolerlo aplicando la intuición, mediante la formulación de hipótesis interesantes a ser comprobadas o improbadas por la posterior aplicación de un método falsable. Así como la ciencia está constituida por un juego dialéctico entre explicaciones del mundo supuestamente comprobadas e hipótesis que podrían evidenciar la falsedad de éstas, la narrativa y en general la literatura se divide entre obras que reiteran la explicación convencional del mundo –la novela rosa, el kitsch, la preceptiva del éxito– y las hipótesis atrevidas que la descalifican y plantean alternativas: las narrativas revolucionarias, experimentales, fantásticas o nihilistas que plantean giros copernicanos en nuestra concepción del mundo.

La investigación científica ofrece una rigurosa preceptiva para la verificación de las hipótesis, pero ninguna para la formulación de ellas. Sólo la intuición, y más que ella la ensoñación, llevan a Kekulé a expresar en un sueño sobre una serpiente la fórmula de los anillos bencénicos, y a Mendelejev a plasmar en una ensoñación sobre unas ordenadas estanterías lo que sería la Tabla Periódica de los Elementos.

Todavía está por decodificar el lenguaje de los sueños y la forma en que incidentalmente salta los límites de la racionalidad para formular hipótesis fructíferas. Podría ser que ésta sea la función de la literatura, la de los soñadores que la escriben y la de los lectores que comparten su ensoñación colectiva: expresar en forma mítica narrativa las verdades profundas de la realidad, así como las contradicciones que la censura del prejuicio y de la conveniencia mantienen soterradas fuera del campo de la percepción social.

LITERATURA Y SUEÑO —

Ponencia expuesta en el Festival de Biarritz 2010

El hombre pasa su vida entre dos universos inexplicables: el de la vigilia y el del ensueño. Ambos le reportan experiencias incomprensibles, sobre ambos formula hipótesis plausibles pero no necesariamente ciertas, en los dos es juguete de fuerzas que su conciencia maneja sólo en forma parcial.

Al soñar somos el guionista, el escenógrafo, el director, el protagonista de una obra que creemos real en la medida en que mientras la contemplamos ignoramos que viene de nosotros mismos. Lo más perturbador es que desconocemos el propósito, el mecanismo, el lenguaje, el significado de esta creación que ocupa casi la tercera parte de nuestras vidas.

Toda dualidad engendra una trinidad. La discordia entre el mundo de la vigilia y el del ensueño crea un tercero que quizá los sintetiza, esa ensoñación en vigilia que llamamos lo imaginario. Es fácil tentación desdeñarlo, hasta que se columbra el peso que tiene en las sociedades primigenias el mito, en cuyo honor se elevan pirámides, y lo que significa en las economías desarrolladas el preponderante sector terciario, fábrica de fábulas en cuyo interés se inmolan naciones.

Mal avenida síntesis del sueño y la vigilia, la imaginación construye lúcidamente sus arquitecturas, ignorando sin embargo de dónde surgen sus materiales y sus planos. Así como no conocemos el propósito de los sueños, ignoramos el de lo imaginario.

Lo único que sabemos sobre ambos es que no podemos desecharlos. Necesitamos imaginar. Los animales se reproducen, se asocian, tienen lenguajes, sacian cuerpos y estómagos. Aparentemente sólo el humano experimenta una necesidad autónoma de percepciones que no contribuyan directamente a su supervivencia. El sujeto a quien se somete a privación sensorial evitando que experimente sensaciones al poco tiempo desvaría y pierde la percepción del propio cuerpo. La privación imaginativa es la peor de las torturas y se llama aburrimiento. Tenemos hambre de percepciones aunque las sepamos falsas; especialmente si las sabemos falsas.

El estilo de vida de mayor economía y estabilidad es el de los vegetales. La vigilia es un subproducto de la función predatoria. Durante el dormir aparentemente regresamos al estado vegetativo, rindiendo temporalmente el estado de alerta de quien devora o teme ser devorado. El sueño es un residuo de la vigilia que perdura en esa gran nada del vacío de conciencia de lo vegetativo.

Necesitamos soñar. Caemos en los sueños sin buscarlos y quizá contra nuestra voluntad. Sin embargo, voluntariamente buscamos el ensueño del mito, de la literatura, del teatro, del cine.

Así como estamos despiertos o dormidos por rachas consecutivas, mientras dormimos tenemos intermitentes ráfagas de ensoñaciones que se alternan con lapsos de sopor profundo. Mientras el cerebro, las ondas cerebrales y los ojos son agitados por la ráfaga de ensoñación, disminuye el tono muscular y el cuerpo reposa; cuando las ensoñaciones nos abandonan, descansa el cerebro y el cuerpo se agita, cambia de posición y es propenso a despertar.

Quizá por ello se pensó que los ensueños protegían el dormir, dando explicaciones imaginarias a los estímulos que podrían despertarnos. Toda una literatura custodia el sopor de las muchedumbres explicando el mundo con los términos de quienes las oprimen.

Durante un tiempo se creyó que los sueños eran premoniciones, y también lo han sido las creaciones literarias.

El talmúdico doctor Freud entrevió en los sueños la satisfacción de deseos, y mucho de ello hay en las ficciones literarias. Pero ni los unos ni las otras son desfiles de deseos saciados: con mayor frecuencia representan el misterio, la destrucción, la angustia.

Ello ha llevado a creer por momentos que el objeto de lo literario era el disimulo del lenguaje bajo una indescifrable acumulación de códigos. Igualmente cifrado es el lenguaje de los sueños, más oscuro cuanto más diáfano, cuanto más directo más retorcido.

Se vio en los sueños temporarios estados de locura de los cuales la memoria nos preserva briznas. Mas la literatura ha devenido progresivamente el campo del delirio, de la sinrazón, del absurdo, cuyas manifestaciones aceptamos con igual naturalidad que el aparente contrasentido de los sueños.

Últimamente proponen los neurólogos que el soñar tiene por objeto permitir que reclasifiquemos los contenidos percibidos durante la vigilia. Alguien que ha tomado somníferos duerme pero no sueña y por lo tanto no reposa. Lo mismo sucede con aquél a quien se deja caer en el sueño natural y es despertado en cuanto ese dormir se transforma en soñar, delatado por el rápido movimiento de los ojos que se agitan para divisar imágenes que sólo existen en la mente. En ambos casos la abstinencia del ensueño produce fatiga extrema, desorientación, agresividad, dificultad para recordar y aprender, episodios sicóticos. Parece ser que el ensueño del durmiente es condición de la cordura del despierto.

La invención literaria, por su parte, es esa misteriosa reclasificación del mundo que no lo explica pero sin la cual no podemos comprenderlo. Quizá el ensueño sea el razonamiento de nuestro hemisferio derecho del cerebro, el cual piensa en imágenes, en sensaciones, en emociones, mediante la intuición y la síntesis. A lo mejor el ensueño es la traducción intuitiva y sintética de los mensajes secuenciales y analíticos que el cerebro izquierdo le transmite al derecho. Quizá los ensueños, como la literatura, sean el lenguaje en el cual se hablan las dos mitades de nuestro ser, y cada una de ellas lo comprende mientras que para nuestra totalidad es impenetrable.

El sicólogo social David McClelland intentó establecer una relación entre el grado de desarrollo de una sociedad y las motivaciones de sus integrantes, revelando en un centenar de países las correlaciones entre el índice de consumo de kilovatios hora *per cápita* y la inclinación a la autorrealización revelada en sus poemas, sus noticias, sus novelas. De sus intrincados análisis concluyó que la proclamación literaria antecedía en décadas al desarrollo real; que el Himno a Hermes era anterior a la hegemonía ateniense y los poemas centrados en el desarrollo de un destino personal previos a la expansión isabelina inglesa. Dime qué sueñas, te diré quién serás.

¿Quedará por decir sobre los sueños y la vida que su principal encanto es su inexplicabilidad, que si se les aplicara un sistema de interpretación infalible ya no nos interesarían? ¿Qué las interpretaciones son ensueños en sí mismas? El enigma de los sueños induce insomnio. Debemos consultarlo con la almohada.

LAS ARTES DE NARRAR —

Nada vale

La literatura es arte por lo mismo que puede ser aprendida, pero no enseñada. Sus grandes capitanes pueden legarnos brújulas, pero cada una de ellas hechizada por un Norte distinto. En la misma gaveta guardo la imantada aguja de Rimbaud, que prescribe cultivar el sagrado desorden de los sentidos, y la de Kipling, quien exige una cierta economía de lo implícito. Nietzsche ha tronado que si escribes con sangre, aprenderás que la sangre es espíritu; pero podría ser al revés. El instinto me susurra que toda imparcialidad miente: sin intención de corregir el mundo no hay relato. Stendahl me advirtió que escribir un libro es comprar un billete para una lotería que se jugará dentro de cien años; y Coleridge me contó que quien te interrumpe es tu enemigo: pues una sola perturbación hizo que quedara inconcluso el palacio de cúpulas soleadas que Klubai Khan erigía sobre cavernas de hielo. Igual perplejidad despierta la lista de afamados talleres literarios. Puedes elegir entre el sitio donde toda incomodidad tiene su morada y todo triste ruido su aposento, la Casa de los Muertos en Siberia, la capilla ardiente en la Bastilla, la bodega del ballenero en el Pacífico, las trincheras de Caporeto, los calabozos de La Rotunda en Caracas, los salones de la alta sociedad en París y otros ambientes igualmente infames. Nadie rebaje estas notas a decálogo o

recetario: desde que una poética se formula, deja de ser válida. En cuanto se impone, deviene dañina.

El fondo de la forma

Arte es trabazón de signos y sensaciones dispuesta para satisfacer la necesidad residual de estímulos del sistema nervioso. Ya que la mente se acostumbra a toda sensación hasta dejar de percibirla, en cada generación el arte debe ser demolido varias veces y reconstruido para volverlo de nuevo visible. El arte es el medio por excelencia para salvar a creador y espectador de lo que Voltaire llamó la ocupación más triste del ser humano, que es estar a solas consigo mismo. Parasitar la memoria de los demás o dejarse parasitar por otros es el sucedáneo de la compañía, la única condición humana más abominable que la soledad. Puesto que no soportamos la vida, y la mitad de ella que no gastamos ganándola la perdemos olvidándola en las fútiles simetrías del juego o de lo imaginario.

Todo lenguaje representa una realidad, interna o externa. Por cuanto tal representación se hace con signos, es necesariamente deforme. El signo es la cosa misma, porque la niega. Cuando la distorsión es intencional y voluntaria, lo comunicado deviene literatura. Por eso importa tanto como el asunto narrado la deformación que el lenguaje le impone. Pues el agotamiento de las anécdotas ha reducido todo argumento a la banalidad combinatoria: no hay tema que no esté ya en la *Biblia* o en *Las mil y una noches*. Alguien dijo que existen sólo treinta y seis situaciones dramáticas; Jorge Luis Borges las redujo a dos: el asedio y la búsqueda. Sin replanteamiento del lenguaje, sólo hay redundancia.

Por tanto, si en un extremo tenemos ese intento de representación pura y simple que los lingüistas llaman denotación, y en el otro esa representación indirecta, implícita, torcida, secreta que llaman connotación,

verificamos que la literatura transcurre en el espacio entre la primera y la segunda: desde el mero y simple nombrar, hasta esa zona de la connotación pura donde, por lo mismo que no hay representación, todo es significado. Sin distorsión, no hay arte.

La forma deforma

En la narrativa, entonces, la deformación ocurre en dos planos: distorsión del objeto que se narra (o referente) y distorsión del lenguaje (o código narrativo). En la medida en que toda narrativa versa sobre sujetos conscientes, el narrador puede distorsionar el objeto bien modificando la realidad externa objetiva que rodea al personaje, bien la lógica interna subjetiva de éste. Así, Jonathan Swift en *Los viajes de Gulliver* enaniza o gigantiza a las sociedades que describe, pero no a Gulliver, quien permanece relativamente igual a sí mismo. Más, terminados sus peregrinajes, Gulliver se siente gigante o enano ante los hombres normales: ha internalizado la desmesurada desproporción de las geografías recorridas.

La distorsión que opera en el propio lenguaje o código narrativo obedece a varias razones. Primero, a la necesidad de selección que implica el simple acto de nombrar. Toda la capacidad de información del mundo no basta para describir un grano de arena. Y el nombrar califica. Las palabras, como advertía Kipling, tienen pesos y aromas específicos. No es lo mismo decir grano, que partícula, que fragmento, que cristal. En el momento de describir, hasta la más pura denotación connota. Cada palabra viene del infinito, y hacia él regresa. Aun en el aparente grado cero de la literatura, cuando simplemente se enuncia

A rose is a rose is a rose
is a rose

Hay un artificio retórico que es la reiteración: esa redundancia que por su desesperada insistencia –como la del mantra hindú o la del hebraico nombre de Dios– no sólo denota centuplicadamente al objeto, sino además la inutilidad de las atribuciones restantes. El camino de transmutaciones que se inicia por el mero acto de enunciar o de repetir el enunciado culmina en el poema Dadá y en la jitanjáfora, donde la distorsión es tal que lo representado es el mismo código: la palabra (o la sílaba) es la palabra la palabra.

Por ello el arte, que es manipulación de la percepción, es ante todo manipulación de los signos que la atraen: presentación de una realidad inventada, que por su contraste con la realidad real concita la atención. El método de todo arte figurativo consiste en alejarse de aquello que figura. Deformación del signo y del objeto que éste representa son los pasos de tal huida. La retórica narra: el relato tiende a existir en términos de sus propios medios. Pues, como decía Walter Pater, todo arte aspira a la condición de música.

El arte de narrar consiste entonces en encontrar la forma más adecuada para transmitir el fondo del relato. En la obra maestra, la distorsión del referente y la del código van de la mano: cada uno refleja y amplifica el efecto del otro. El fondo es la forma, y viceversa. Como en la tabula Smaradigna, el orden de tejas arriba es el mismo que el de tejas abajo. Como en el microcosmo o en el código genético o en el fractal, la microestructura se multiplica infinitamente en la macroestructura.

Las transmutaciones de lo narrado

Consideremos primero la reelaboración o distorsión narrativa de la realidad física externa al personaje. Los alquimistas soñaron una escala de transmutaciones que conducía desde el vil metal de la cotidianidad hasta la intensidad de la Piedra Filosofal, que compendia en sí todas las posibilidades. En la narrativa, trabajando con una escala que parta de la denotación

pura –o mera mención de los objetos descritos– hasta la más extrema connotación –o aumento de los “significados sugeridos” por el tema– podríamos proponer tentativamente una escala progresiva de distorsiones del tema narrado que recorriera las siguientes tendencias narrativas:

Realismo: O mera descripción objetiva del referente.

Manierismo: Voluntaria confusión entre lo real y lo imaginado o lo soñado que lleva a debilitar o borrar los límites entre dichas categorías.

Barroco: Acumulación de figuras retóricas y referencias estéticas de procedencias disímiles, que por momentos exagera, oculta o dificulta la comprensión de lo narrado. Por su proliferación e incorporación de signos, símbolos, procedimientos y efectos de los más diversos orígenes, a veces linda con lo fantástico, lo maravilloso y lo real maravilloso.

Ilustración: El referente es descrito con la finalidad de demostrar una tesis que el narrador considera racional.

Costumbrismo: Descripción del referente con énfasis en ciertos rasgos sociales que lo hacen peculiar e idiosincrático.

Grotesco: Acentuación de los rasgos particulares secundarios hasta hacerlos preponderar caricaturescamente sobre los caracteres genéricos de lo descrito.

Conceptismo: Las contradicciones, sinonimias y connotaciones del lenguaje enfatizan los rasgos de personajes realistas o grotescos escindidos entre su propia realidad y la versión de ella que presentan a la sociedad.

Impresionismo: Descripción de las percepciones sensoriales que el narrador recibe del referente, que sugiere la incertidumbre de que se pueda reconstruir la realidad última de éste.

Romanticismo y expresionismo: Descripción del referente en función de las emociones subjetivas que despierta en el narrador o en el sujeto.

Epica: Énfasis en los rasgos conflictivos y dinámicos del referente.

Fábula: Descripción de un referente con actantes no humanos, a los cuales se inscribe en un cuadro de valores preconcebido por su eficacia, para confirmarlo explícitamente.

Real maravilloso: Descripción realista de un referente que sin embargo produce un efecto de asombro o estupor en un espectador culturalmente distanciado de aquél.

Fantástico: Descripción de un suceso que aparentemente viola las leyes físicas del universo tal como lo conocemos, pero que deja la posibilidad de optar por otra explicación alternativa que respete dichas leyes.

Novela científica y ciencia-ficción: Descripción de un suceso que aparentemente transgrede las posibilidades tecnológicas de la actualidad, acompañado de una explicación que hace verosímil la superación de tales capacidades en un futuro próximo o una dimensión paralela o alternativa.

Maravilloso (en su versión latinoamericana llamado Realismo Mágico): El referente narrado destruye las leyes de lo posible según lo conocemos por nuestra concepción del mundo, sin que haya un peculiar esfuerzo explicativo para conciliar lo uno con lo otro.

Surrealismo: Descripción de referentes en parte reconocibles, pero agrupados según relaciones que no son las del mundo físico ni las de la lógica ordinaria, sino las de la dinámica del Subconsciente o del azar serendepitoso.

Dadaísmo: Agrupación de signos con el propósito de hacer contrastar o destruir mutuamente los significados de los referentes a los que aluden.

Azar, textos aleatorios: Fragmentos de códigos agrupados o desgregados aleatoriamente.

La sicología de la forma

Al lector no se le habrá escapado que esta escala de transmutaciones o reelaboraciones del referente externo está por lo regular asociada a ciertas distorsiones del referente interno, vale decir, de la sicología de los personajes o actantes del relato.

El Realismo es afín a la descripción de personajes “normales”, o cuya anomalía es causada de manera explicable y racional por condicionantes externos: la herencia biológica o el entrenamiento social.

Las narrativas barrocas representan personajes hiperestésicos, hipersensibles, abrumados por la proliferación de formas de la naturaleza o de la cultura.

Las narrativas de la Ilustración presentan personajes racionales, quizá esquizoides, que narran sus peripecias de manera lógica, o bien inocentes a quienes una serie de experiencias con las contradicciones de la realidad o de los mitos generalizados llevan a pensar por sí mismos y encontrar la verdad.

Los personajes del Costumbrismo son sobreadaptados a sus nimias prácticas sociales, y los del Grotesco, sicópatas al borde de la anormalidad por la mera exageración de sus rasgos de carácter normales.

Ya hemos señalado que los personajes del Manierismo son personalidades escindidas, que crean una o varias personalidades sociales aparentes para sobrevivir en un mundo donde los límites entre la realidad, el sueño o el imaginario se debilitan o desaparecen.

El Romanticismo describe la pasión de hiperestésicos que se entregan al sentimiento; el Impresionismo, la inacción de escépticos que temen abandonarse a él; la Épica, la acción de temperamentos rígidos empeñados en modificar al referente de manera violenta.

La Fábula transgrede el orden natural, pero sólo para hacer actuar y hablar a objetos y animales que confirman el orden moral refrendándolo como orden de la Naturaleza.

Lo Real Maravilloso presupone personajes o lectores desestabilizados por un *shock* de extrañamiento cultural.

El Fantástico se ocupa de neuróticos sujetos a distorsiones de la percepción, quienes conservan suficiente racionalidad como para dudar de ellas.

La Novela Científica y la ciencia-ficción han sido acusadas de representar una humanidad racionalizante y esquizoide enfrentada a individuos misoneístas o paranoicos.

Lo Maravilloso es una objetivación del mundo alucinatorio de la experiencia delirante y de la esquizofrenia.

De igual forma que el Surrealismo pretende ser una expresión del automatismo síquico y una valoración estética de anomalías neuróticas y actos fallidos.

Y el Dadaísmo, con sus asociaciones insólitas, es justamente la mimesis de un proceso de disociación psicológica, así como el hermetismo de los textos azarísticos y de las tendencias minimalistas extremas quizá sea el correlato estético de la catatonia.

De este repertorio de correlaciones potenciales no intento extraer triviales diagnósticos de los autores ni banales psicoanálisis de los personajes. Postulo que en la narrativa una determinada descripción de la realidad externa puede ser objetivación de una subjetividad interna, o al revés: *El País de las Maravillas* es un sueño de Alicia; así como Martín Fierro es una concreción de la pampa, sacrificada ante el avance de los estancieros y de las guarniciones de frontera. El personaje es el tema, y viceversa. Pero a cada uno de ellos corresponde un lenguaje. El personaje y el tema son el estilo.

Retos retóricos

Ingenuos como George Orwell postulan que el estilo debe ser una ventana abierta a los hechos narrados: no advierten que el estilo es la materia misma de éstos. Más les valiera escribir con tinta transparente. Pues ya Kant demostró que nunca conoceremos la cosa en sí, sino las sensaciones o los signos que nos la refieren. Las distorsiones más interesantes del proceso narrativo no son las que modifican el ambiente descrito o la realidad interior del personaje, sino las que operan sobre el propio código que trasmite el relato. No hay palabra inocente. Ensayemos algunos ejemplos.

Los códigos del manierismo

Para revelar que es justamente la opacidad de los signos lo que posibilita la narración, examinemos el fragmento más conocido de la literatura universal:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.

En él destaca una figura retórica llamada inversión, que consiste en la permutación de elementos de una construcción sintáctica. En este caso, su uso magistral la exime de toda sospecha de afectación: porque el texto subsiguiente trastocará sistemáticamente todos los supuestos de la narrativa hasta entonces conocida. El complemento inicial nos sitúa en la realidad: *en un lugar de la Mancha*, locus descrito a la manera realista por su mera denotación o nombre, sin adjetivaciones alteradoras. Pero el texto sólo avanza hacia la descripción del sujeto cruzando el Rubicón de una paradoja: *de cuyo nombre no quiero acordarme*. La memoria, facultad autónoma del alma según la filosofía medieval, no depende de la voluntad: contradecir intencionalmente el recuerdo es ya despedazar

la realidad del mundo: es volverse loco. Pero todavía antes de mencionar al sujeto, se interpone otro complemento: *no ha mucho tiempo que vivía*, vale decir: pertenece al pasado, es de otra época, al igual que la enrevesada construcción que lo define y que el discurso épico que él superpondrá voluntariamente a la realidad, *a la Mancha*. Y este hidalgo sólo es descrito metonímicamente, mediante objetos o animales que por estar asociados a él *son* él: lanza en astillero de la potencia inútil y decaída; adarga antigua de la vejez; rocín flaco de las torpes acometidas, galgo corredor de la figura consumida hasta el ascetismo. Pues, contrariamente a lo que se cree, el Ingenioso Hidalgo tiene poca interioridad: la interioridad es la duda, la vacilación, y Don Quijote loco es de una sola pieza con su discurso caballeresco y su armadura medievalizante. La profundidad de la narración viene de la continua comunicación entre la llanura sanchesca de la Mancha y la verticalidad exhausta de lanza y rocín por el crujiente puente de la locura, vale decir de la paradoja. Así, en una sola oración, una doble inversión, una paradoja y cuatro metonimias prefiguran y de hecho compendian la vasta arquitectura de contradicciones entre realidad y apariencia, entre sueño y vigilia, que constituye la estructura de esta novela y que llevó a Arnold Hauser a inscribirla dentro del Manierismo, esa tendencia estética de la época caracterizada por sus sobrecogedores contrastes entre construcción paradójica e ilusionismo realista. Don Quijote se mueve en una Mancha real, que su locura interpreta como una Edad Media abierta a las hazañas de los caballeros andantes; en la Segunda Parte, se sabe personaje de ficción descrito en un libro verdadero. En *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, el príncipe Segismundo ha pasado toda su vida en un oscuro calabozo, y cuando es liberado duda si la realidad, o su prisión, son verdades o ensueños.

Los códigos del conceptismo

Hacia los mismos años en que Alonso Quijano comía su magra olla de algo más vaca que cordero, el niño Pablos de Segovia padecía de inanición en poder del Licenciado Cabra, a quien el relato revela como la más elocuente encarnación o desencarnación del “hambre viva”. Pues era éste un “clérigo cerbatana, largo sólo en el talle”, con nariz “entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aún no fueran de vicio, porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer, forzada de la necesidad; los brazos secos; las manos, como un manojo de sarmientos cada una”.

No debe sorprendernos la longitud de la enumeración: no sólo retrata la del personaje: también compendia la estructura de la novela picaresca, por lo regular acumulativo rosario de episodios autónomos ensartados en el hilo de una autobiografía. En el extenso párrafo, los calificativos “cerbatana”, “largo”, “roma”, “descoloridas”, “faltaban no sé cuántos”, “holgazanas”, “largo como de avestruz”, “nuez tan salida” y “manojos de sarmientos” connotan metonímicamente la flacura y el hambre; pero además todas las partes del cuerpo así descrito parecen empeñadas en intentos de entredevorarse o escapar de la devoración: la nariz ha sido comida; la boca anhela engullirse a las barbas cercanas, las cuales palidecen de miedo ante tal suerte; los dientes están imposibilitados de masticar; el gaznate es asimilado al del avestruz –animal reputado de omnívoro– y la nuez pugna por salir de cacería. En otras palabras, mediante el tropo de la prosopopeya, se atribuye a cosas irracionales y subordinadas las cualidades, sentimientos y acciones del ser racional y

autónomo: el hambre parece haber disuelto toda unidad y cooperación en el cuerpo biológico, así como las aniquilará en el cuerpo lingüístico de la obra y en el social.

Otro procedimiento retórico resalta en el párrafo citado. Así como cada órgano intenta cumplir varias funciones, también cada palabra asume múltiples sentidos. El licenciado Cabra es “largo” de cuerpo, pero no de generosidad; su nariz es “Roma” por carcomida, pero también por cercana a Francia, centro de irradiación de las búas del “mal francés”; las barbas son “descoloridas” por miedosas; los dientes “desterrados” por el delito de holgazanería; la nuez es “salida”, porque efectivamente amenaza evadirse. Esta polisemia no es gratuita: así como en la forma del relato cada palabra asume varios significados, en el fondo del mismo el Pícaro reviste diversas identidades. Es y no es: fracción rebelde de un cuerpo social desintegrado que asume la salvación en el intento de devorar a las restantes.

Prosopopéyicamente, este ser solitario y autonomizado del tejido social al cual parasita, asume también la primera persona, única unidad posible en un universo de apariencias y palabras cambiantes. “Yo, señor, soy de Segovia”, es la primera frase de su *Vida*. Ante todo, el punzante Yo; en segundo lugar, el tratamiento de respeto picaresco hacia el interlocutor al cual se elogia para victimizarlo: *señor*. Y en último término, la realidad: *soy de Segovia*, ciudad que es complemento del ser, pero no lo sustituye. Madre terrible que ha enseñado a sus hijos a anteponerle el Yo y el Sálvese quien pueda.

De tal manera, la conjunción del relato en primera persona con la enumeración y con la antanaclasis (o repetición de una misma palabra con sentidos diferentes), la silepsis (o empleo de ésta en más de una construcción sintáctica) y la metonimia (que revela lo interno por lo externo) encierran en un solo párrafo la estructura entera de la obra capital de la picaresca.

Los códigos del realismo mágico

Hemos visto así que lo que configura el arte de narrar manierista o conceptista es, más que un ambiente o una psicología del personaje, una estrategia de los códigos que los narran. Asimismo, específicas estrategias del código pueden resumir las grandes estructuras del realismo mágico, tendencia que en su incorporación de violaciones a la realidad física del referente se emparenta con lo Maravilloso.

Releamos a Gabriel García Márquez:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía habría de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.

En la primera oración aparece de nuevo la figura retórica de la inversión. Pero en este caso no transpone el orden entre lugar y personaje, sino la sucesión de la biografía del protagonista. Arranca, en efecto, de un tiempo indefinido: “Muchos años después” –sin aclarar después de qué– para saltar al paralizado presente de la ejecución, abismarse posteriormente en la “tarde remota” de la infancia cuando se conoció el hielo –agua detenida– y dar paso, en la oración siguiente, al agua licuada de un río que corre sobre *huevos prehistóricos* –los dos símbolos clásicos del devenir– y a una historia anterior al nacimiento del protagonista, que culmina en la anulación del tiempo mediante la agobiadora repetición de personajes e incidencias. Comprenderemos, entonces, por qué en la novela el acontecer está tan trastocado y enrevesado como en las líneas que la inician o como en el recuerdo de toda la vida que pasa en unos instantes ante los ojos del agonizante. La soledad, como la retórica, puede hacer que un solo segundo dure un siglo.

Los códigos verbales en la literatura fantástica

La transposición no es la única manera de alterar el tiempo de la narrativa. También se lo puede lograr mediante el manejo de los tiempos verbales, como lo hace Enrique Bernardo Núñez cuando escribe en *Cubagua*:

En tanto, Nila, vestida de blanco, cubierta con sombrero de paja, galopaba por los senderos. Su figura se diseña flexible, dorada, perseguida por los perros que ladraban entre el polvo. Veloces giraban los pueblecitos con sus portales blancos como fachadas de cementerios aldeanos, de los cuales llegaba un compás de joropo... Trochas y acordes. La música del pueblo es triste. El secretario Arias vio a Nila, la llamó con silbidos y lanzó su caballo en pos de ella.

Estos saltos del tiempo verbal del presente de indicativo al pasado simple o al imperfecto en un mismo párrafo y en la misma oración son el código genético de una novela cuya estrategia narrativa consiste, precisamente, en hacer saltar de un siglo a otro a los mismos personajes. La ondulación de los tiempos verbales es el mecanismo de desestabilización de la cronología que anuncia que la trama retrocederá del presente virtual de 1920 a los primeros años de la colonización de Cubagua en el siglo XVI y de allí a la mítica Atlántida, para regresar a una contemporaneidad que, como alegoría, profetiza la repetición futura del mismo círculo de expoliaciones. Gracias a estas flagrantes faltas de concordancia, el lector oscilará entre dudar de la consistencia del presente virtual, o de la existencia paralela o simultánea de esos otros tiempos pasados o futuros que se filtran por la inconsistente predicación del relato.

En otros casos, los códigos retóricos no sólo replican las grandes estructuras de la narración, sino que se constituyen en su tema. Acertadamente señala Tzvetan Todorov que el discurso fantástico toma en su sentido literal las figuras de lenguaje. Así podemos entender que cuando

William Wilson aniquila a su doble, en realidad se suicida; que cuando el Doctor Jekyll transforma su estado de ánimo, también transmuta su antropometría; que cuando Dorian Grey desea perdurar siempre joven como su retrato, intercambia el rostro con él; y que Gregorio Samsa no sólo se siente como una cucaracha, sino que literalmente se metamorfosea en una de ellas. En la narrativa perdura la creencia en la magia, es decir, en el poder de los símbolos para manipular la realidad. El código ordena la realidad narrativa porque ésta no es más que un tejido de códigos. En el mundo de la narrativa fantástica, pero con mayor razón en la de la maravillosa, toda figura de lenguaje deviene simplemente figura.

Tendencias narrativas y figuras retóricas

Lo anteriormente enunciado permite señalar que la estructura de ciertas tendencias narrativas se corresponde con determinadas figuras de lenguaje y códigos lingüísticos que dichas tendencias incorporan hasta casi hacerse consustanciales con ellos. A título ejemplificativo, señalamos que:

El **Realismo**, en su imposible anhelo de una prosa meramente denotativa, rehúye toda sobrecarga retórica; y sin embargo acumula enumeraciones y teje sus tramas según el modelo de la gradación en el *bildungsroman* (novela de aprendizaje) o de la novela de la ascensión social, de la degradación o de la ruina.

El **Barroco** busca un efecto connotativo de riqueza, complejidad y abrumación sensorial, para lo cual utiliza y agota la totalidad de las figuras retóricas hasta a veces ocultar el referente.

La **Ilustración** privilegia el estilo denotativo: debido a que intenta demostrar narrativamente un razonamiento, insiste en los cánones de sencillez, claridad, economía de figuras retóricas y brevedad que recomiendan Quinto Horacio Flaco, Boileau y Buffon, para que tanto la exposición como la conclusión sean precisas e impecables.

El **Costumbrismo** como tendencia se corresponde con la lítote –o disminución cuantitativa de las propiedades del objeto– y colecciona las interferencias lexicales que insertan en el texto casticismos, arcaísmos, localismos y coloquialismos.

El **Grotesco** tiene su correlato en la hipérbole, en la parodia, en la ironía.

El **Manierismo** utiliza los códigos del realismo para representar realidades que luego son cuestionadas o puestas en duda por su contraposición con realidades alternas: la paradoja, la dilogía, la anfibología son sus figuras retóricas favoritas.

La narración **conceptista**, como hemos visto, se construye de acuerdo con los modelos de la silepsis, de la antanaclasis, de todas las figuras que explotan la sinonimia y la polisemia o los contrastes y simetrías de significado.

La **Épica** tiene como caballo de batalla la progresión y la hipérbole, y galopa al compás de los ritmos dinámicos de la prosa y de las aliteraciones y cacofonías que sugieren estruendo, movimiento o choque.

El **Romanticismo** y el **Expresionismo** connotan el sentimiento subjetivo objetivándolo metonímicamente en cosas o seres que por su enormidad o extrañeza simbolizan la pasión exaltada e irrefrenable: el mar, la noche, las tormentas, las arquitecturas colosales u opresivas, las selvas, los territorios inhabitados, las ruinas, las bestias, los monstruos.

El **Impresionismo** descansa sobre todas las figuras retóricas capaces de sugerir el aspecto externo de la sensación misma, y sobre los modos dubitativos empleados por el narrador o el personaje que la interpreta.

La **Novela Científica** y la **ciencia-ficción** retrogradan hasta la concisa prosa del realismo y de la Ilustración, plagada de interferencias lexicales de diversos lenguajes técnicos, pero también son afines a la elipsis, que,

con la supresión de uno de los elementos necesarios para una construcción sintáctica, es un modelo retórico de los saltos en el tiempo y entre estrellas y épocas tecnológicas.

La tendencia **Fantástica**, reino de la ambigüedad, favorece la dilogía, la anfibología, la paradoja y los modos dubitativos. Pero hemos visto también que recurre a la inversión, la cual emblematiza la transposición del tiempo; a la repetición, que simboliza su circular retorno, y a la preterición, que aleja infinitamente las metas o las explicaciones; así como a la metonimia, que proyecta sentimientos y significaciones internas en objetos externos.

La tendencia **Maravillosa** participa de las estrategias retóricas de la Fantástica, pero privilegia además comparaciones y metáforas, a las que corporeiza en realidades diegéticas (que forman parte del relato).

El **Surrealismo** privilegia la paradoja, la antítesis, el oximorón y la zeugma. A partir de esta tendencia se expande lo que los siquiátras denominan “aura lingüística” de las palabras: esa aureola de asociaciones posibles que rodea un vocablo, y de la cual el sujeto normal elige las más obvias y cercanas, mientras que el perturbado selecciona las más improbables o remotas. A partir de allí, las formas límites de la narración, tales como los textos dadaístas o aleatorios, se apoyan asimismo en contradicciones que igual generan que destruyen arbitrariamente significados posibles.

Forma, fondo y concepción del mundo

Lo que reseñamos de manera apenas indicativa no es un catálogo de efectos ociosos o arbitrarios. Tampoco se limita a afirmar que cada tendencia narrativa acumula selectivamente ciertas categorías de figuras o estrategias retóricas. Postulo que la estructura de ciertas tendencias narrativas se corresponde con la de ciertas figuras retóricas, y que el uso

coordinado de ambas revela, no sólo un procedimiento para intensificar la eficacia del relato, sino además una manera de entender el mundo. La elección de la paradoja como figura retórica predilecta por Oscar Wilde es el correlato de sus narraciones con tema paradójico y la ilustración de un pensamiento que, acosado por contradicciones inconciliables, renuncia a toda certidumbre.

Julien Algirdas Greimas demuestra que todo ensayo puede ser leído como un relato. Invertiendo ese espejo, todo relato puede ser leído como un ensayo. Toda narración, todo efecto retórico contiene el silogismo, por lo mismo que en una época todo silogismo se formuló como narración o efecto retórico: el mito, la religión, la epopeya, la parábola, el apólogo, la fábula, fueron en la antigüedad la manera de exponer el razonamiento. Lo son hoy todavía, aunque hayamos perdido la habilidad de descifrar pensamiento lógico en ellos. No en balde autores como Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia sostienen que en todo buen cuento hay dos relatos. En mi opinión, la segunda historia oculta es el debate conceptual al cual se refiere la narración: sentimiento contra conveniencia, autoridad contra intelecto, objetividad contra fantasía, prejuicio contra innovación, y así sucesivamente.

De hecho, la lógica y la matemática son retóricas represivas elaboradas para atenuar el espejeo de connotaciones y la ambigüedad de la retórica usual, vale decir: su riqueza. Pero de la propia matemática se pueden extraer equivalencias narrativas, como la flecha de Zenón de Elea, el triángulo amoroso, las oníricas paradojas lógicas de Lewis Carroll, las novelas del abate Abbot donde los protagonistas son figuras geométricas y los ámbitos espacios uni, bi, tri y pluridimensionales, y las cabriolas de Jorge Luis Borges con las combinatorias, los Alephs y el infinito. Poco a poco discernimos que las “grandes narrativas” de la filosofía o la ciencia o la historia no son más que retóricas, o, a secas,

narrativas. En este sentido, ¿el casi general despojo y objetivismo de cierta prosa anglosajona decimonónica, serían expresión o correlato del pragmatismo británico? ¿Mientras que el verbalismo, barroquismo y sobresaturación de las prosas romances serían residuos de una cultura que pretendía ordenar el mundo por la obra y gracia de los signos?

Se me objetará que no hay pruebas de que los narradores manejen conscientemente estas complejas relaciones entre referente, código y concepción del mundo. Se desconfía del artista porque no elige sus temas con la impasibilidad del filósofo ni los desarrolla con la insipidez del matemático: por el contrario, no hace más que narrarse a sí mismo mediante esa personal acumulación de desviaciones que llaman estilo. La autobiografía es la única narrativa posible. Esto equivale a afirmar que no domina el arte militar el general que gana las batallas. Desde el innumerable ejército de su soledad, el creador selecciona estratégicamente su tema estético, lo inscribe en un debate que juzga trascendente, e inventa las tácticas más eficaces para expresarlo. Cuando tema y medios expresivos se acoplan y son justamente los que se gestan en el espíritu de la época, nos sobrecoge la obra maestra.

Pero, como los del tiempo, los triunfos del narrador son irreversibles. De la literatura podemos extraer conocimiento, pero del conocimiento no necesariamente podemos extraer literatura. El ángel sólo vale en la medida en que se abisma tras los demonios que él mismo expulsa. Como en el amor y en la Gracia –como en todo lo que verdaderamente importa– en la escritura el conocimiento no ha salvado a nadie.

LITERATURAS Y REALIDADES —

Mito y realidad

Literaturas, en plural, porque son tantas como las versiones de la realidad. Lo que en nuestra época define a la literatura es su patente y reconocido distanciamiento de los hechos. Pero en los tiempos primordiales, no se admitía diferencia entre lo verídico y lo que ahora llamamos mitologías. El mito era a la vez cosmogonía, ciencia, historia, ética, derecho y estética. Prometeo había sido realmente condenado a que sus entrañas fueran devoradas por un ave; un ángel había exterminado en una noche todos los primogénitos de Egipto. El mito, que al ser escrito devino literatura, creaba y explicaba la realidad. Pero estas funciones enmascaraban su verdadera identidad. Sólo la paciente disección de Ilustrados y antropólogos fue reduciéndolo a su actual función. Los mitos, como los sueños, narran verdades, pero en forma simbólica, alegórica, lírica, metafórica, vale decir, poética. Para los hombres primigenios, la Escritura era sagrada, y lo sagrado, real. Literatura era Revelación, y Revelación, Verdad.

Metafísica y realidad

Varios milenios dura la pugna de lo literario por romper el contubernio con lo sagrado. No hay Historia antigua que no abunde en intervenciones divinas, semidioses, monstruos. Ignoramos desde cuándo comenzaron

a ser tenidas como historias ficcionales tragedias griegas como la *Orestíada*, sobrecargadas de dioses y diosas. El imaginario que intentaba deslindarse de la Religión caía sin embargo bajo la tutela de la Ética y la Metafísica. En las fábulas de Esopo animales y objetos inanimados narran lecciones morales. En el Mito de la Caverna se nos alecciona que lo que llamamos realidad es ilusorio, en las paradojas de Xenón de Elea que el movimiento es imposible, la multiplicidad inverosímil, el cambio impensable. El cosmos de los cuatro elementos de Tales, Anaxímenes, y Jenófanes, el fluyente mundo de Heráclito, cuantas teogonías y teologías intentaron originar o explicar el mundo han sido en la contemporaneidad anonadadas o redimidas como literatura. Si la preceptiva de la filosofía es la lógica, sus demostraciones sobreviven transfiguradas en poética.

Épica y realidad

Toda religión es épica revestida de trascendencia. En los tiempos míticos, dioses y hombres comparten el empeño en aniquilarse. En *La Ilíada* los Inmortales toman partido por los bandos combatientes; en *La Odisea* Poseidón aflige al paciente divinal Odiseo, del linaje de Zeus. Igual estrépito de reyerta deteriora el *Ramayana*, el *Mahabarata*, el *Kalevala*, el *Voluspá*. La Épica es el reino de la hipérbole, de la poesía con cadencias de marcha. No cesa la Retórica de adornar el acto de matar o de proclamar que se lo perpetra en nombre de los Dioses.

Erótica y realidad

Sin embargo, en todo libro sagrado, en toda metafísica hay fragmentos que claman por su autonomía de lo sobrenatural. Las primeras declaraciones de independencia del género ficcional ocurren, previsiblemente, bajo el manto de Venus. Pensemos en el “Cantar de los cantares”, con su devoción hacia la leche y la miel bajo la lengua de la amada; en el *Banquete* platónico con su disquisición sobre el amor. Aristóteles y el

Arcipreste de Hita coinciden en que por dos cosas trabaja humanidad entera: por la pitanza, y por haber coyunda con hembra placentera. A semeja a dioses y mortales el padecer en la segunda búsqueda. Conflictos sentimentales desatan las épicas de *La Odisea* y *La Iliada*, y no están ausentes de *La Eneida*. Las primeras narrativas que dejan el templo, el campo de batalla o el ágora buscan refugio en el lecho: el *Satyricon*, de Cayo Petronio Arbitro, el *Ars amandi* de Ovidio, los poemas de Cátulo y de Teócrito, el *Genji Monogatari* de Lady Murasaki Shikibu, *I Ragionamenti* de Pietro Aretino, los compendios de *Las mil y una noches*, *El Decamerón*, *Los cuentos de Chaucer*, *El Conde Lucanor*. También, la poética de los trovadores provenzales, a quienes con ingenuidad conmovedora Denis de Rougemont atribuye la invención del amor. Pero en sus primeros tiempos la lírica sentimental todavía recurre a la coartada de la religión, como ocurre en *Blaquerna* de Raimundo Lull, *La Divina Comedia* de Dante o la alegórica *Hipnerotomaquia Polyphili*, de Francesco Colonna, poema de un sueño dentro de un sueño que prefigura el *Romeo y Julieta*, de Shakespeare. Las narrativas eróticas invocan también la legitimación de la Historia bajo la especie de épica o de epopeya, como en el ciclo Arturiano de sir Thomas Mallory y de Chretien de Troyes, la saga de *Los Nibelungos*, la *Ierosalene Liberata* de Torcuato Tasso, los centenares de novelas de caballerías que Cervantes descalificó por no tener más arraigo que la invención caprichosa.

Literatura y modernidad

Al llegar a la modernidad podemos descubrir nuestra estrategia: considerar que toda literatura aspira a la independencia sin poder liberarse del paradigma cognoscitivo que impera en su época. En párrafos precedentes hemos acumulado ejemplos de textos narrativos o poéticos que sólo se consideraron ramas de los árboles de la Religión, la Filosofía o la Historia de su tiempo. La pugna entre autonomía y dependencia se

exacerba en la llamada Época Moderna. En ella se empieza a sustituir el método deductivo, que define las cosas como deberían ser a partir de axiomas supuestamente autoevidentes, por el inductivo, que arriba a principios generales mediante el conocimiento de la realidad de los casos particulares por la observación y el experimento. Pero antes de que las percepciones sean establecidas como hechos por la observación sistemática o la experimentación, lo que iba a ser ciencia era sólo hipótesis, literatura. No hay reglas precisas para forjar una hipótesis, como no las hay para escribir una novela. La modernidad no inventa una realidad, sino un nuevo método de crítica literaria a partir de los hechos.

El nuevo paradigma se manifiesta en la pintura con el estudio de la perspectiva y de la anatomía mediante la disección de cuerpos humanos, en astronomía con el empleo del telescopio y las teorías heliocéntricas de Galileo y Copérnico, en literatura con relatos cuyos protagonistas no son semidioses ni héroes sino seres humanos tal y como se desempeñan en la vida cotidiana. Es el espíritu de los *Aforismos* de Leonardo da Vinci, de *El Príncipe* y las *Historias Florentinas* de Nicolás Maquiavelo, del *Novus Organum* de Francis Bacon. En *Las profecías y adivinanzas*, Leonardo parodia el lenguaje rimbombante de la Sagrada Escritura para predecir prodigios que luego se revelan como las realidades más triviales: la lluvia, las sombras, los sueños. Bajo esta perspectiva terrenal se desarrollan *I ragionamenti*, de Pietro Aretino, la *Celestina*, de Fernando de Rojas, *Lázaro de Tormes*. Sus personajes son desamparados que no encuentran otra forma de sobrevivir en la sociedad de castas que una nueva estrategia, la comprensión de los hechos reales, y una nueva ficción, la picardía, el engaño deliberado y particular, distinto de los grandes engaños colectivos de la Religión y de la Historia.

El Realismo de la Modernidad, en su imposible anhelo de una prosa meramente denotativa, rehúye toda sobrecarga retórica y sin embargo acumula enumeraciones y teje sus tramas conforme al modelo de la

gradación de lo que luego serían el *bildungsroman* (novela de aprendizaje) o la novela de la ascensión social, de la degradación o de la ruina.

Manierismo, conceptismo y realidad

El realismo moderno nace de la duda y a través de ésta arriba a un nuevo paradigma, el del Manierismo, el cual advierte que los engaños pueden parecer realidades y las realidades engaños según las maneje el individuo en trance de sobrevivir. Con el Manierismo vuelve la literatura a marcar distancia con los hechos. Sobre éstos se pueden formular varias hipótesis, y difícilmente sabremos cuál es válida. Pues el realismo conduce al relativismo, y éste a la duda metódica. Descartes no está seguro de si descansa sentado junto a su chimenea encendida, porque otras veces ha soñado que era así, y no fue cierto. La imprenta multiplica los ejemplares de la Biblia, y posibilita la prédica de un monje alemán que afirma que cada quien puede interpretar el Libro Sagrado según le parezca. Durante décadas ensangrientan Europa Guerras de Religión fundadas en lecturas distintas de una misma escritura. Vermeer, Velásquez o Rembrandt pintan lienzos cuyo riguroso estudio de los matices luminosos crea la impresión de realidad; otros artistas ejecutan cuadros cuya superficie pictórica prolonga el embaldosado de la sala donde se exhiben, o molduras arquitectónicas que aparentan volúmenes. En literatura se lleva al extremo esta confusión entre ilusión que parece real y realidad que luce ilusoria. Rabelais en *Gargantúa y Pantagruel* finge narrar las proezas sobrehumanas de dos gigantes: en realidad descalifica paródicamente los prodigios certificados durante siglos por la religión y la epopeya. Don Quijote ve gigantes donde Sancho sólo divisa molinos de viento; ambos se saben personajes de un libro, y denuncian como ilusorias sus semblanzas incorporadas en el plagio que de éste perpetra Avellaneda. En la literatura picaresca, los pícaros fingen todas las condiciones sociales menos la pobreza sórdida de donde provienen: en un desgarrador

pasaje de *El Buscón*, de Quevedo, ensayan *posiciones contra la luz*, para que ésta revele lo menos posible las costuras de sus harapos. Pero así como sus personajes intentan representar todas las condiciones sociales, el estilo conceptista hace que cada palabra cumpla múltiples funciones: los juegos de lenguaje logran, como los cuadros manieristas, que un pasaje exprese una cosa mientras finge decir otra. El demonio manierista de la duda se apodera también de la escena, ámbito por excelencia de lo ilusorio. En *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, el príncipe Segismundo es encerrado toda su vida en una mazmorra, de manera que cuando sale al mundo real éste le parece sueño, y luego confunde con ensoñación el recuerdo de su calabozo. En Hamlet, el fantasma del padre cuenta al príncipe que ha sido envenenado por su hermano; el joven duda tanto de la aparición como del testimonio, y trama corroborarlo haciendo que actores representen en un drama el envenenamiento de un Rey. Mientras tanto, finge el desvarío mental con afirmaciones tan cuerdas que otro de los personajes afirma: “¡Hay un sistema en su locura!”.

El Manierismo literario ha sido catalogado como una de las variantes del Barroco. Otra de ellas es el Conceptismo, supremo esfuerzo de lograr que los vocablos expresen la mayor cantidad posible de significados. El Conceptismo recurre sistemáticamente a la silepsis, la antanaclasis, a todas las figuras que explotan la sinonimia y la polisemia o los contrastes y simetrías de significado. Este sobredimensionamiento de las sinonimias a veces oculta el fondo y permea el rigor realista de la picaresca, con textos casi ininteligibles para el lector contemporáneo, como *Garduña de Sevilla*, de Alonso de Castillo Solórzano.

Barroco, culteranismo y realidad

Por el irrefutable sistema de la duda se va directamente al nihilismo. La duda toca a las puertas del Vaticano bajo la especie de Reforma Protestante. Carente de argumentos para contrarrestarla, el Papado

convoca en 1545 el Concilio de Trento, que confirma los dogmas y autoriza una nueva estrategia para imponerlos: la abrumación sensorial del barroco, que amalgama todos los estilos y épocas en obras que intentan convencer por la superabundancia de sensaciones más que por la lógica del sentido. Es la técnica de los *Ejercicios Espirituales* de Santiago de Loyola, que fuerzan la creencia invocando la imaginación vívida de las llamas del infierno. Con su prepotencia ayuna de justificaciones, es el barroco consorte de la teocracia y el absolutismo; en su ambición de incorporar signos de todas las culturas y épocas del mundo, emblema del proyecto de Monarquía Universal.

Toda una escuela literaria barroca de acertijos recónditos cristaliza en el Culteranismo, técnica de ocultación del fondo por la exuberancia de la forma, a fin de multiplicar, no los conceptos, sino las sensaciones. Practica el culteranismo una sintaxis de períodos largos e intrincados inspirada en la del latín, el hipérbaton, la cita erudita culta o latinista referida a temas mitológicos, la sobrecarga de metáforas inusitadas, la perífrasis, las alusiones, las elusiones, la superstición de que la calidad del texto es directamente proporcional a su complejidad. A pesar de su oposición con el conceptismo, también aplica la silepsis, la antanaclasis, las figuras que explotan la sinonimia y la polisemia. Pensemos en Góngora y sus *Soledades*, en Sor Juana Inés de la Cruz y su *Primero sueño*.

El barroco, como toda tendencia, tiene aspiración de totalidad; hay una arquitectura, una escultura, una pintura, una música, una teología y una escritura barrocas, que intermitentemente resucitan cada vez que la conciencia humana es sacudida por el horror del vacío.

Ilustración y realidad

Si la intrincación barroca es artificio para ocultar la ausencia de razón, no tarda el razonamiento en reimponerse como método paradigmático

para resolver los enigmas y problemas del mundo. Es lo que postula la Ilustración, a la cual Emmanuel Kant define como “la liberación del hombre de su culpable incapacidad de pensar por sí mismo”, vale decir, de su renuncia a aplicar el razonamiento para resolver todos los problemas y dudas de la experiencia. El uso sistemático del raciocinio debe llevar al hombre a conocer y dominar la naturaleza e instaurar sistemas sociales esclarecidos. Donde el barroco oculta, la Ilustración devela. Su emblema son las luces; uno de sus nombres alternativos es el Iluminismo. En la plástica, la Ilustración predicó sustituir la profusión decorativa barroca por la sencillez clásica. Un programa similar formuló para la literatura en 1753 el *Discours sur le Style* del naturalista Buffon, al recomendar la claridad, la economía expresiva y la precisión según el ejemplo de los clásicos griegos y romanos. En el mismo espíritu, Voltaire escribe novelas o más bien *contes philosophiques* como el *Cándido*, en el cual un inocente es enfrentado con todos los horrores y sinrazones, a fin de refutar a Melanchton, quien sostenía que éste es el mejor de los mundos posibles. *Las Cartas persas*, de Montesquieu, son un mesurado discurso sobre el parecido que un análisis lúcido puede encontrar entre países aparentemente disímiles, como Persia y Francia, incluso en sus inconsistencias. Semejante claridad raciocinante se manifiesta en novelas como *El sobrino de Rameau*, de Diderot, en los aforismos de La Rochefocauld, en los sistemáticos infiernos del Marqués de Sade. Durante la Revolución Francesa, la Ilustración se prolonga en un neoclasicismo a la vez arquitectónico, pictórico y literario.

Romanticismo y realidad

No hay fuerza que no implique otra equivalente en dirección contraria, ni acción cultural que no despierte una reacción. Contra el proyecto optimista de los Ilustrados se alza la doctrina arcaizante de Juan Jacobo Rousseau, que encontrará su correlato estético en el Romanticismo.

Rousseau predica que los hombres son naturalmente buenos y la civilización los corrompe; que los pueblos son mejores mientras menos se apartan del Estado de Naturaleza, que el hombre es más auténtico mientras más sinceramente asume y manifiesta sus emociones, sin cortapisas racionantes. Ninguna prueba científica aporta el ginebrino de la existencia de Buenos Salvajes: sus apasionados escritos determinaron que sus discípulos los encontrarán donde quizá no los había. En consecuencia, las afinidades estéticas del romanticismo se dirigen hacia épocas o comarcas remotas, distanciadas del análisis ilustrado, tales como la Edad Media, el Oriente o el Nuevo Mundo, que los románticos juzgan “exóticos”. Es el gran momento de las novelas históricas de Walter Scott, Víctor Hugo y Alejandro Dumas. El hombre del pueblo, el monstruo y el personaje romántico coinciden en su fuerza hercúlea y su ingenuidad. *El Jorobado de Nuestra Señora*, *El hombre que ríe*, Jean Valjean, Bug Jargal, el marinero Guiliat de *Los Trabajadores del Mar*, pero también el monstruo de Frankenstein, *El Vampiro* de Polidori o mister Hyde, son seres de inmenso poder corporal, a veces separados de la humanidad por una deformidad física natural o provocada, almas exaltadas por el sufrimiento.

La predilección por la emocionalidad irracional se manifiesta como la sensibilidad casi delirante que aqueja y a veces destruye a los personajes de Goethe, Stendahl, George Sand, Kierkegaard, Alfredo de Musset, las hermanas Bronté, Robert Louis Stevenson, Herman Melville o Edgar Allan Poe, atormentados por el sentimiento de lo sublime: el estupor de la insignificancia del hombre ante el infinito.

El Romanticismo y posteriormente el Expresionismo connotan el sentimiento subjetivo objetivándolo metonímicamente en cosas o seres que por su enormidad o extrañeza simbolizan la pasión exaltada e irrefrenable: el mar, la noche, las tormentas, las arquitecturas colosales u opresivas, las ruinas, las bestias, los monstruos.

La afinidad romántica con lo popular se expresa también en la descripción agrídulce de las prácticas sociales denominada Costumbrismo, que al extremarse se amarga en Grotesco y finalmente se encona en Esperpento. El Costumbrismo como tendencia literaria se corresponde con la lítote –o disminución cuantitativa de las propiedades del objeto– y colecciona las interferencias lexicales que insertan en el texto casticismos, arcaísmos, localismos y coloquialismos. El Grotesco encuentra sus herramientas retóricas en la hipérbole, la parodia, la ironía. El uso de esas figuras se exacerbará posteriormente en el Esperpento, exaltación lírica atroz de todos los temas costumbristas.

De la afinidad con lo popular nacen los nacionalismos musicales de Glynka, Borodin, Tchaikovsky, Moussorgsky, Chopin, Liszt, Bizet y Smetana, a veces como piezas musicales que versionan o reinventan melodías del pueblo, a veces como óperas y ballets con fuerte color local.

Positivismo y realidad

En 1844 Augusto Comte adelanta un nuevo proyecto racionalista al publicar su *Discurso sobre el espíritu positivo*, donde afirma “que el carácter fundamental de la filosofía positiva consiste en considerar todos los fenómenos como sujetos a leyes naturales invariables, cuyo descubrimiento preciso y la posterior reducción al menor número posible constituyen la finalidad de nuestros esfuerzos”. El astrónomo Laplace afirma que, si se conocen los datos de un determinado arreglo actual de la materia, se puede a partir de ellos predecir su evolución futura. Desde esta perspectiva causalista, el positivismo considera que los individuos están determinados por su herencia biológica, y las sociedades por la situación en una escala ascendente que llevaría del Salvajismo a la Barbarie y de ésta a la Civilización. Para analizar con tales métodos las comunidades humanas sus adeptos crean una nueva ciencia, la Sociología, la cual, interpretada por el “darwinismo social” de Edmond Spencer,

es invocada para legitimar la estratificación social, el imperialismo y el racismo de los países desarrollados contra la “barbarie” subdesarrollada.

Algunas décadas de cordura parecen haber reducido las hipótesis positivistas a mala literatura: la de la irresistible ascensión hacia el progreso, la de la herencia sicopática generalizada en algunas “razas” que debían por consiguiente ser tuteladas, dominadas o exterminadas por las superiores.

Estos paradigmas son acogidos por una plástica y una literatura realistas, que pretenden plasmar imágenes verídicas a partir de la documentación rigurosa sobre los sujetos que tratan. Pintores como Daumier, Millet, Corot, Courbet y Manet siguen esta orientación. Honorato de Balzac registra el funcionamiento de la sociedad de su época y los nichos que en ella ocupan cada individuo y cada profesión de manera casi taxonómica en la serie de novelas de *La Comedia Humana*. El naturalista Emilio Zola escribe sus novelas a partir de exhaustiva investigación; *Germinal* sólo es redactada tras voluminosa compilación de hechos sobre una huelga, que supera varias veces el volumen definitivo de la novela. Guy de Maupassant escribe magistrales novelas y cuentos sobre las tragedias mínimas de la pequeña burguesía. Dickens, Thackeray toman como materia de sus relatos la condición de las clases medias y bajas inglesas. Algo del realismo se muestra también en la narrativa rusa: Turgeniev, Goncharov, Gogol, Dostoievsky, Chejov y Tolstoi examinan detenidamente la psicología de sus sujetos, aunque el ejercicio de este profundo análisis los ata por momentos al Romanticismo o anticipa el Expresionismo. En lo estilístico, para exponer sus intrincadas exploraciones del alma humana todos tienden a adoptar los modelos de sobriedad y contención retórica sugeridos por el realismo y recomendados por Buffon en el *Discours sur le style*.

La segunda afirmación fundamental positivista consiste en que la historia asciende hacia su perfeccionamiento indetenible cubriendo las

etapas necesarias del Salvajismo, la Barbarie y la Civilización. Las artes comparten este aserto divulgando la afirmación de que la sociedad es perfectible, y de que el señalamiento de sus defectos puede llevar a corregirlos y superarlos. Es un proyecto similar al que en la economía y la sociología desarrollan los marxistas, sosteniendo que los peldaños del progreso son los modos de producción. Pero también tiene perdurable posteridad en la literatura latinoamericana. Toda una escuela narrativa predica la superación del atraso del Nuevo Mundo mediante la imitación de Europa. *El Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, es un reportaje sobre lo que él considera barbarie americana; también lo es, en el plano simbólico, *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, o *Raza de bronce* de Alcides Arguedas.

Esteticismo y realidad

El vitalismo y el carácter agnóstico del positivismo abren camino para una diversidad de tendencias hedonistas que afirman que, dado el carácter efímero de la vida, sólo importa el placer, y específicamente el goce elevado de la estética. El lenguaje o las formas expresan un mundo separado del real por su decorativa elegancia, sus ritmos vitalistas, su sensualidad exacerbada y las paradojas que legitiman el disfrute egoísta. En la plástica, se traduce en las variantes del *Art Nouveau* o *Jugendstil*, con sus lujuriosas formas vegetales y decorativas parábolas, como las que trazan Mucha o Aubrey Beardsley. En literatura se expresa en los versos lujuriosos de Baudelaire, los sermones pirronistas de Anatole France, las brillantes paradojas de Oscar Wilde o los esteticistas relatos de Marcel Schwob. Una variante del esteticismo de raigambre positivista podría ser el llamado Modernismo de la literatura latinoamericana, con el vitalismo y las cadenciosas sonoridades verbales de Pérez Bonalde, Rubén Darío, Amado Nervo, Gutiérrez Nájera, Rufino Blanco Fombona y José Martí.

Empiriocriticismo, impresionismo, expresionismo y realidad

A fines del siglo XIX Ernst Mach sostiene la imposibilidad de aprehender la realidad última del mundo físico, del cual sólo podríamos conocer sensaciones y representaciones. La física postula que no es posible determinar la posición de las partículas subatómicas sin bombardearlas con otras, que a su vez alteran dicha posición. A partir de entonces en la ciencia impera un paradigma relativista y azarista.

El nuevo canon se manifiesta en una plástica impresionista, que postula que la percepción de los objetos varía según las modalidades de la luz y el clima que los revelan, manifiesta en la obra de William Turner, John Constable, Auguste Renoir, Pierre Monet, Berthe Morissot y Mary Cassat, y en una literatura del subjetivismo que, como la de Marcel Proust o los hermanos Goncourt, afirma que la sensibilidad del espectador, su punto de vista o su memoria modifican la percepción de lo narrado. El Impresionismo literario recurre a todas las figuras retóricas capaces de sugerir el aspecto externo de la sensación misma, y a los modos dubitativos empleados por el narrador o el personaje que la interpreta.

La incertidumbre sobre la realidad del mundo físico avanza hacia una plástica en la cual el creador no sólo interpreta, también inventa colores y formas, como lo hacen Toulouse Lautrec, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh y Cezanne, y hacia una literatura que modifica o ignora la realidad objetiva, para postular paradojas y contrasentidos. Esta derivación culmina en el Expresionismo, en el cual personajes, ambientes, situaciones son utilizados para externar los sentimientos pasionales internos de los protagonistas, sin detenerse en los límites de la naturaleza o la lógica. Es la literatura de *El Golem* de Gustav Meyrinck, *Woyzeck* de Georg Buchner, la novela *Metrópolis*, de Thea von Harbou, a partir de la cual filmó Fritz Lang la película homónima, de *La montaña mágica*, de Thomas Mann,

El profesor Unrat, de Heinrich Mann, *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Doblin, de *El proceso*, *El castillo* y de casi todos los relatos de Franz Kafka.

Vanguardia, absurdo y realidad

El desplome del cosmos causal y progresista del positivismo abre así paso a universos irracionales, insensatos y carentes de sentido, regidos por la intuición exacerbada y el pensamiento mágico. La pugna entre el paradigma causalista declinante y el azarístico emergente legitima hasta cierto punto géneros o escuelas que se debaten indecisas entre lo imaginario y lo real y juegan con los límites entre ambas concepciones.

Así, la novela científica, o **ciencia ficción**, describe acontecimientos que aparentemente transgreden las posibilidades tecnológicas de la actualidad, acompañados de una explicación que hace verosímil la superación de tales dificultades en un futuro próximo o una dimensión paralela o alternativa.

El género **Fantástico** describe sucesos que aparentemente violan las leyes físicas del Universo tal como lo conocemos, pero deja la posibilidad de optar por otra explicación alternativa que respeta dichas leyes, como ocurre en el relato “La mano” de Guy de Maupassant.

Lo **Real maravilloso** describe en forma realista un referente que sin embargo produce un efecto de asombro o estupor en un espectador culturalmente distanciado de aquél. Es la estrategia de las novelas de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas y Antonio Benítez Rojo.

En lo **Maravilloso** (en su versión latinoamericana llamado Realismo Mágico) el referente narrado infringe las leyes de lo posible según nuestra concepción del mundo, sin que haya un peculiar esfuerzo para ponerlo de acuerdo con ésta. Pero el efecto poético de sus prodigios depende de que conozcamos su imposibilidad. En otra época, el vuelo

de Remedios la Bella o los fantasmas de Pedro Páramo hubieran sido tomados como testimonios de hechos reales.

En fin, en el **Absurdo**, que abarca una amplia gama de dramaturgos y narradores, algunos afines al existencialismo, se agrupan situaciones reales o ilógicas a fin de demostrar la naturaleza contradictoria del mundo y la falta de sentido de la vida y los valores asociadas a ella. Se puede vincular con esta tendencia a autores tan distantes entre sí como Alfred Jarry, Kafka, Sartre, Beckett o Ionesco, cuyas narraciones o dramas expresan la perplejidad ante un cosmos aparentemente insensato y sin propósito perceptible.

Vanguardias y realidad

San Agustín, Hegel, Comte y Marx proclamaron que la Historia es un proceso a través del cual la humanidad se remonta progresivamente hacia la perfección. Marx, en particular, planteó que esta renovación inevitable y violenta procedería en forma revolucionaria. La Vanguardia es el equivalente estético de la Revolución. Así como una vanguardia del proletariado anticiparía y realizaría la transformación económica y política, vanguardias intelectuales crearían la cultural.

No debe por ello sorprender que las vanguardias del siglo XX sean asimismo avanzadas políticas. Como las anteriores, tienen sustento teórico en descubrimientos o teorías de las ciencias exactas o que se pretenden tales. La posibilidad de que el punto de vista del espectador determine lo percibido lleva en la plástica al cubismo, en la siquiatria al flujo de la conciencia y el análisis de las asociaciones de ideas del sicoanálisis, en la literatura al monólogo interior de la novela de Dujardin *Lauriers coupés* y a las voces múltiples y a veces contradictorias de las laberínticas narrativas de James Joyce en *Ulysses* y *Finnegan's Wake*.

El Dadaísmo, agrupación azarística de signos con el propósito de hacer contrastar o destruir mutuamente los significados de los referentes a los que aluden, muestra afinidad con las teorías físicas que proclaman la ausencia de causalidad y por tanto de finalidad del Universo. Lo cual evidencian sus ensamblajes de objetos encontrados, sus poemas contruidos por el azar.

El Surrealismo, con su descripción de referentes en parte reconocibles, pero agrupados según relaciones que no son las del mundo físico ni las de la lógica ordinaria, sino las de la dinámica de asociación de ideas del Subconsciente o del azar serendepitoso, proclama su parentesco con las técnicas del Sicoanálisis, la libre asociación de ideas, el análisis de los sueños y los actos fallidos. Son los procedimientos de André Breton, Tristán Tzara, Marcel Duchamp, de la cinematografía de Luis Buñuel, incluso de Salvador Dalí en sus tratados sobre la pintura, sus fantaseadas autobiografías y en *Rostros ocultos*, una curiosa novela signada por la estética del misterio.

El Funcionalismo proclama como valores estéticos los principios de novedad, austeridad, sobriedad, economía y eficiencia ya impuestos por la producción industrial y funda su legitimación en éstos. Vínculo por demás patente en sus obras despojadas de decoración y diseñadas científicamente para cumplir una función.

El Constructivismo, intento prometeico de rediseñar la plástica, la literatura, la música, la cinematografía, el hábitat, el mobiliario, el vestido y el calzado según principios afines a los del funcionalismo y aplicando formas abstractas, sobrias y sencillas, está regido por la voluntad de introducir la lógica revolucionaria en todos los aspectos de la vida y la estética. Espíritu presente en los films de Dziga Vertov y Eisenstein, los proyectos de Vladimir Tatlin, la poesía de Maiakovsky y de Evgeny Evtuchenko.

Retoño tardío del Positivismo y de la Revolución Industrial es el Futurismo, escuela estética que en la plástica, la literatura e incluso la fotografía y la gastronomía celebra la velocidad, la fuerza, la innovación técnica y científica, la estética funcional de las máquinas, la violencia y la guerra. En el Manifiesto del Futurismo, el poeta Marinetti lo opone al “Pasatismo” y afirma que un automóvil de carrera es más hermoso que la Venus de Milo. Marinetti clama “¡Muera el claro de luna!”, llena de onomatopeyas que describen el rebote de las balas su crónica *Zang-tumb-tumb*, en su novela *Mafarka* el protagonista es un semidiós con pulmones de bronce y potencia sexual ilimitada. Los cuadros de Carrá, Boccioni y Balla expresan el movimiento mediante la contradicción y superposición de formas, a veces violentamente estilizadas.

El Pop, vasta amalgama de movimientos contraculturales que predicaban el pacifismo, el amor libre, la iluminación sicodélica, la tolerancia, la anarquía y la organización comunitaria utópica, sirviéndose de imágenes coloridas, vestimentas y peinados heterodoxos, música *underground* y textos libres afines al espíritu dadaísta y surrealista, entre los cuales se pueden mencionar las letras de canciones de John Lennon, Paul McCartney y Bob Dylan.

Es significativo que, de las seis vanguardias señaladas, cinco presentan desde sus inicios declarada simpatía por el socialismo (omitida o desenfaticada por los críticos) y sólo el Futurismo en sus últimos tiempos se acerca al fascismo.

Postmodernidad y realidad

En fin, el conjunto de tesis llamadas Postmodernidad también implica una concepción de la realidad y ésta a su vez una preceptiva literaria. He señalado que el término postmodernidad se aplica a dos fenómenos contrapuestos. Por una parte, nombra una tendencia que postula el fin

de las “grandes narrativas”, como la Filosofía, la Ética, la Estética, la Historia, la Política, la Revolución, la Utopía, en aras del único conocimiento válido: el cotizable en el mercado.

Por otra parte, se designa también como postmodernidad una crítica contra los aspectos negativos de la modernidad, tales como la pretensión de subordinar la diversidad cultural del mundo al modelo hegemónico occidental, reducir todos los sistemas productivos al del capital transnacional y todos los valores al del mercado.

La primera versión, que es preferible llamar Tardomodernidad, Ultramodernidad, o Postmodernidad Oficial, pues no cuestiona, sino que lleva a su culminación los postulados de la modernidad, predica en lo estético 1) el rechazo de los ideales de funcionalidad, racionalidad y austeridad derivados del pensamiento moderno 2) la negación del canon de novedad y de función crítica de las artes impuesto por las vanguardias y 3) la reapropiación ecléctica de los signos del pasado y de culturas disímiles.

Modelos de la aplicación de los paradigmas de esta postmodernidad oficial son obras literarias tales como *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco; *El perfume*, de Patrick Suskind o *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera. Si bien escritas en prosa funcional y austera, en las tres están ausentes la innovación estética y la función crítica vanguardistas, y presentes la reapropiación ecléctica de signos estéticos del pasado y de otras culturas. Dos de ellas ocurren en épocas históricas remotas y por tanto inmodificables. Parecerían admitir como paradigma único el del mercado: son relatos que no cuestionan ni se cuestionan, inscritas dentro de los moldes clásicos del policíaco, la novela rosa y el anticomunismo de la Guerra Fría, lo cual quizá explique sus provechosas ventas y su rápido olvido.

Tales características no son casuales: resultan de la aplicación de un cuerpo doctrinario. En la plástica, la Postmodernidad Oficial se traduce

en transvanguardia, que apropia todos los signos de otras épocas y culturas, y en una arquitectura que asimismo se engalana eclécticamente de manera simultánea con los estilos más diversos, eludiendo la funcionalidad en aras del efecto decorativo.

Existe, por otra parte, una postmodernidad interpretable como Crítica de la Modernidad. Tal cuestionamiento se manifiesta, en lo político, con las revoluciones y los movimientos de liberación que combaten al colonialismo y al imperialismo y buscan el camino hacia una modernización no dependiente. En lo cultural, en contraculturas de resistencia que adversan el paradigma falsamente universalista de las metrópolis; en lo social, en las supervivencias de estructuras tradicionales y en la experimentación con nuevas formas comunitarias; en lo científico, en la exploración de tecnologías alternativas y la censura al impacto ecológico de la industria; en lo estético, en la irrupción de vanguardias destructoras de los recetarios racionalizantes de las academias. Revoluciones, contraculturas y vanguardias son la verdadera postmodernidad.

Una crítica de la modernidad en el campo literario podría manifestarse por un énfasis en las literaturas nacionales y dialectales, una inmersión en las hablas, ritmos y entonaciones de las regiones y de las clases sociales. Por una temática volcada hacia estilos de existencia alternativos, experiencias comunitarias idiosincráticas y nuevas formas de convivencia. Por narraciones polifónicas, experimentos con nuevas formas de enunciación plural del relato. libertad de explorar alternativas de fluxión del tiempo, de alargamiento o elipsis o bifurcación o simultaneidad o reversión del devenir. Por la intertextualidad, el uso de discursos preexistentes en un nuevo contexto. Por tomar como referente las vivencias de los vastos proletariados internos o externos que los imperios de la Modernidad desarraigan y luego marginan y excluyen, estimulando a las víctimas a inventar nuevas subculturas para mantener

su identidad amenazada. Por entender que narrar es abrirse a la magia, a la fantasía, a lo mítico, lo maravilloso, lo onírico y lo delirante.

Responden a estos parámetros los textos alucinatorios de William Burroughs, las novelas de Thomas Pynchon *V* y *El arcoíris de la gravedad*; la novela *The cosmic joke*, de David Foster Wallace, y en el ámbito latinoamericano y caribeño, las narrativas, entre muchísimos otros, de Juan Rulfo, Juan José Arreola, Cabrera Infante, Gabriel García Márquez, Andrés Caicedo, Julio Cortázar, José María Arguedas, Gabriel Jiménez Emán, Reinaldo Arenas y Severo Sarduy.

No es casual que el lector reconozca en estos rasgos los de la literatura latinoamericana contemporánea. Mientras las elites casi unánimemente han entregado nuestras patrias a las metrópolis, los escritores defendemos nuestra cultura con nuestra propia crítica a la Modernidad.

¿Qué podemos concluir de este apresurado paseo por algunos hitos de la cultura eurocéntrica? La literatura, hasta cierto punto hoy menospreciada como entretenimiento superfluo, está en la raíz de todos los discursos privilegiados posteriormente como verídicos, los ha acompañado expresándolos a través de formas narrativas y poéticas, ha facilitado su triunfo y en algunos casos ha sido precursora de los nuevos paradigmas cognoscitivos antes de que éstos se formularan de manera conceptual. La literatura expresa y divulga más que cualquiera otra rama de las artes el misterioso fenómeno del *Zeitgeist*, el espíritu del tiempo, el cual a su vez dictamina qué es real y que no. Al igual que las demás artes, lo literario es una forma de conocimiento indisoluble de las restantes disciplinas del campo cultural.

Antes de ser verificada rigurosamente de acuerdo con el paradigma cognoscitivo de cada época, no tiene la ciencia otro status que el de hipótesis, vale decir, literatura. Este rol no es en absoluto menospreciable. La literatura y las demás artes del imaginario cumplen quizá el papel de

vivero para el cultivo de variaciones o mutaciones como las que aseguran la transformación y por tanto la continuidad de la vida. Las mutaciones biológicas son de curso impredecible, pero ocurren de acuerdo con una tasa constante; la mayoría resultan inviables o disgénicas, pero una minoría de ellas resulta eugénica y garantizan la evolución y adaptabilidad de la especie y nuestra presencia en el mundo.

Así, la literatura y las artes del imaginario vendrían a cumplir para la cultura una función equiparable a la del hemisferio derecho del cerebro, con su pensamiento intuitivo y holístico, que complementa la del hemisferio izquierdo, con su pensamiento racional, lógico y secuencial. Toda novedad, toda hipótesis viene del hemisferio derecho, para ser luego comprobada o improbadada por el hemisferio izquierdo. Sin artes ni literatura tendríamos quizá sociedades lógicas, pero estériles. No es casualidad que exista el misterioso acuerdo que hemos señalado entre las artes y el paradigma ideológico de cada época.

Las reglas y modalidades de esta interconexión están todavía por formular y acaso el único método para discernirlas sea el análisis integrado y total de la cultura.

TÍTULOS —

1

¿Que hay en un nombre? pregunta Shakespeare. Todo, pues las palabras son nombres o accesorios de ellos; nada, ya que resultan apenas fantasmas de lo nombrado. ¿Qué hay en esa sombra del libro que llamamos título? La tentativa de suplantar al texto que designa. Es nuestro primer contacto con el libro, y quizá sea el único. De la mayoría de ellos no llegaremos a leer más que el nombre.

2

En el principio no era el título, sino El Libro. No había que nombrarlo, pues era Único. Con la multiplicación vino la necesidad de los títulos compendiosos, a veces casi tan largos como el libro. La prisa los sintetizó. *El ingenioso hidalgo...* quedó resumido en *Quijote*, *El nuevo Prometeo* en *Frankenstein*. Sociedades en las que el rol era superior al hombre acogieron *El príncipe*, *El cortesano*, *El discreto*, *La perfecta casada*. El desencanto con la sociedad estamental destronó al cargo para coronar al protagonista. Los furores de la personalidad renacentista y los paroxismos de la intimidad romántica compendiaron el Universo en el individuo y el libro en el nombre propio. Pero el nombre del personaje sólo hace

al libro universal cuando el personaje es en sí mismo un cosmos: *Fausto*, *Hamlet*, *Don Juan Tenorio*, *Ana Karenina*, *Oblomov*, *los hermanos Karamazov*, *Pedro Páramo*. A falta de nombres sonoros, restallan las topologías prestigiosas: *El alcalde de Zalamea*, *El conde de Montecristo*, *Los tigres de la Malasia*, *El castillo de Elsinor*, *La montaña mágica*. La ausencia de nombres propios rotula por el contrario una civilización complacida o angustiada por la impersonalidad de los procedimientos: *La debacle*, *Germinal*, *El castillo*, *El proceso*.

3

Titular mata o da vida. Nombres hay que parecen pedrada para poner al lector en fuga: *Cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Sin embargo, habrá siempre el lector masoquista que se empeñe en descifrar cosas como *Parerga y paralipómena*. No tiene boga entre nosotros la manía contable anglosajona que encuentra encanto en los guarismos: 1984, *Fahrenheit 451*, *Catch 22*, *Pelham 1,2,3*; 2001. Somos en cambio susceptibles al prestigio de las cifras simbólicas, que se escriben en letras: *Los tres mosqueteros*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Los siete pecados capitales*, *Los diez mandamientos*, *El cero y el infinito*. O celebramos las que sugieren superabundancia o fecundidad ilimitada: *Las mil y una noches*, *El millón*, *¿Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?*

4

El buen título, como el verso feliz, aúna los contrarios: *La vida es sueño*, *La guerra y la paz*, *Rojo y negro*, *La bella y la bestia*, *Bodas de sangre*, *Las flores del mal*, *Cuerpos y almas*, *Doña Bárbara*. El surrealismo nos acostumbró a los cadáveres exquisitos que, como algunos santos, resultan incorruptibles: *El perro andaluz*, *La mujer de cien cabezas*, *Caballo de manteca*, *El orgasmo de Dios*, *La naranja mecánica*. Esta contradicción se intensifica cuando enfrenta imposibles: *Memorias de Ultratumba*, *Noticias de*

Ninguna Parte, El matrimonio del Cielo y el Infierno. Su antagonismo se hace irresistible cuando alude directa o emblemáticamente al encuentro de los principios masculino y femenino: *Daphnis y Cloe, Romeo y Julieta, Pablo y Virginia, Tótem y Tabú, Boves el Urogallo, En la casa del pez que escupe agua, La luna de Fausto, Fresas y Chocolate.* Podríamos adscribir a éstos los que encabalgan nombres masculinos sobre topologías femeninas: *Don Quijote de la Mancha, El burlador de Sevilla, El alcalde de Zalamea, Tartarín de Tarascón, El amo de Ballantrae.* La contradicción es más sutil cuando reviste la especie de ambigüedad, que atormenta indefinidamente la memoria incapaz de elegir entre uno u otro de sus sentidos: *La importancia de llamarse Ernesto, El hombre terminal, La guerra del fin del mundo, Golpe de gracia.*

Los lectores hedónicos somos seducidos por el nombre de mujer, sobre todo si insinúa añamamiento perverso: *Justine, Naná, Salomé, Carmen, Claudina, Gigi, Lolita.*

5

Remedo de la vida que reseña la morosa travesía desde un comienzo hasta un fin, favorece al libro anunciarse como desplazamiento en el espacio, cuanto más impracticable más incitante: *Anábasis, Viajes de Gulliver, Ulises, De la Tierra a la Luna, Veinte mil leguas de viaje submarino.* El interés se hace más pungente cuando el trayecto nos interna en el devenir: *La leyenda de los siglos, La máquina del tiempo, Viaje a la semilla, Finnegan's Wake, Counterclockworld.* Las precisiones de tiempo o de lugar son eficaces en la medida en que angustian con su inubicabilidad: *Una temporada en el infierno, Muerte en el Paraíso, Los laberintos de la libertad, Sonata de Primavera, de estío, de otoño, de invierno.*

6

A veces salva al título la percusión aliterativa: *Rajatabla, Abrapalabra.* El misterio de la lengua nativa preserva lo que en cualquiera otra sería

innombrable: *Canaima*, *Ecué Yamba O*, *Kappa*, *Genji monogatari*, *Amok*, *Saudades*. Inventor prematuro de la jitanjáfora, el título plaga las bibliografías de galimatías eufónicos: *Zaratustra*, *Sandokan*, *Tarzan*, *Shanti Andía*, *Alfanhuí*, *Salammbó*, *Maldoror*, *Perelandra*, *Altazor*. Es posible que la música oculta en muchos de los títulos referenciales sea el secreto de su encanto: *Cuán verde era mi valle*, *El dios de la lluvia llora sobre México*, *Las lanzas coloradas*.

7

Títulos hay con poder reproductivo propio. Numerosas conversaciones con el vampiro anteceden al libro de Anne Rice. Diluvian las novelas, relatos y artículos que encomian el *Encanto de la mujer madura*. *Los pasos perdidos* no fue traducida al francés con ese título porque la precedían no menos de nueve novelas llamadas *Les pas perdus*. *La ciudad instantánea* fue marca de un proyecto urbanístico del grupo Archigram mucho antes de ser apropiada para un poemario. Innumerables son los *Apocalipsis*, antes y ahora. Hay el título eco, que venturosamente recicla un refrán, texto sagrado o verso conocidos: *Oficio de tinieblas*, *Volaverunt*, *Brave New World*, *Por quién doblan las campanas*, *Todo verdor perecerá*, *El bosque de la noche*, *Tres tristes tigres*, *Tierra del Sol amada*, *Cuando quiero llorar no lloro*, *Margarita está linda la mar*. Los títulos, como los argumentos, podrían agotarse, y desde entonces sólo sería posible acumular versiones nuevas de lo mismo, viejos avatares de la novedad.

8

Hay el título Cenicienta, que tras el desvaído aspecto esconde el tesoro: *La pequeña crónica*, *El capital*, *El Aleph*, *Vidas extraordinarias*. Reputado era Kipling por sus insípidos títulos, que todos leían: *El libro de la Jungla*, *Kim*. Afamado es De Quincey por sus maravillosos rótulos, que sólo los eruditos localizan: *Memorias del comedor de opio*, *El asesinato considerado*

como una de las bellas artes. Hay el título sin título que se inventa para nombrar lo innostrado: *El libro rojo*, *El libro amarillo*, *El cuaderno azul*. Existe en fin el parto de los montes, que eruptivamente anuncia la lastimosa nadería: *La incógnita del hombre*, *La revolución de la inteligencia*.

9

Los títulos son tan indefensos ante la traducción como los textos que los prolongan. Inventó Phillip K. Dick el juego de adivinar el rótulo original luego de varias traducciones. No vivió lo suficiente para descifrar que *Blade runner* sería la transcripción cinematográfica de *Do androids dream of electric sheeps?* *El color que cayó del cielo* intensifica *The colour of outer space*, que podríamos llamar planamente el color del espacio exterior. Igualmente, *El que susurraba en el umbral* se oye mejor que *The night whisperer*, sordamente versionable como *El susurrador nocturno*. La inmensa mayoría de los libros no están escritos en nuestra lengua; lucen por ello nombres o contenidos cuya plenitud o fulgor nos elude.

10

Todo libro plantea al autor el arduo juego de traducirlo a un título. Es posible asimismo el invertido ejercicio de extraer del título el libro. Intenté una vez el experimento de escribir un ensayo sobre *El perfume* habiendo leído sólo su título. Inevitablemente recurrieron en él las ideas centrales del tormento de un ser que pudiera captar todos los olores, de la abominación de quien pretende ser, como el dinero, inodoro e insípido. El fatalidad o la mala intención apilan volúmenes cuyos pareados nombres inventan despropósitos. No sé cuál azar podría juntar *El banquete* y *La náusea*. Tampoco sé qué significaría el encuentro fortuito de *La perfecta casada* con *El burlador de Sevilla*.

11

En otro sitio he comentado que la tiranía del título parece decidir el triunfo o el olvido de obras de arte distintas de las literarias e incluso no figurativas. Es indudable que trabajos llamados *El jardín de las delicias*, *Persistencia en la memoria*, *El gran masturbador* o *La recién casada desvestida por sus solteros* estaban predestinados a posesionarse eternamente del recuerdo, fueran cuadros, sonatas o recetas de cocina. Nadie sabrá jamás si piezas bautizadas *Claro de Luna*, *Apassionata*, *La muerte y la doncella*, *Sinfonía fantástica* o *Nuevo Mundo* deben parte de su reputación al cognomento o viceversa.

12

La selección natural o la injusticia del olvido reducen el infinito de los títulos a dos o tres centenares que persisten siglo tras siglo calificados de clásicos. Me resisto a censar en ellos los vocablos que más se repiten, entre los cuales a lo mejor redundan como obsesivos ecos las palabras mujer, amor, guerra, pérdida, muerte. Con la síntesis final de ellas podríamos componer un monstruoso título que resumiría y quizá suplantaría ese alarido sin límites que es la literatura. Pero ese título requeriría a su vez otro título, y éste otro, y así infinitamente.

LOS DECÁLOGOS DE LOS ESCRITORES —

No se puede escalar el Sinaí de la literatura sin regresar con un Decálogo. El estilo de un escritor nace de un conjunto de reglas internas, no explícitas, quizá inconscientes, pero que rigen la totalidad de su obra. Habrá tantos Decálogos como escritores, a veces redactados expresamente como Tablas de la Ley, a veces espigados por los críticos de una que otra frase suelta del autor. En este revoltillo de escrituras sagradas, como en la literatura, hay contradicciones, pero también repeticiones significativas.

I. Lee

Lo más parecido a la unanimidad es el consejo de que quienes aspiran a ser leídos comiencen por leer ellos mismos. Advierte Antón Chejov que “Es posible que no consiga escribir, pero ni siquiera en ese caso el viaje pierde su fascinación: leyendo, mirando y escuchando, descubrirá y aprenderá muchas cosas”. Y resume: “Leer es la mejor manera de viajar sin moverse”. Añade Ernest Hemingway: “Lee sin tregua. Escucha música y mira pintura”. Jorge Luis Borges confiesa que “Uno no es lo que es por lo que escribe, sino por lo que ha leído”. Dice ser lector hedónico, sólo por placer y nunca por deber, pues “el verbo leer, como el verbo amar y el verbo soñar, no soporta ‘el modo imperativo’”. Y en un verso desgarrador,

confiesa: “Yo, que me imaginaba el Paraíso/bajo la especie de una biblioteca”. Añade Carlos Fuentes: “Tienes que amar la lectura para poder ser un buen escritor, porque escribir no empieza contigo”. Compendia James Joyce: “Está bien hablar de libros, pero es mejor leerlos”. Aunque, advierte: “La vida es demasiado corta para leer malos libros”. (E incluso para leer todos los buenos).

II. *Aíslate*

¿Es la escritura actividad sociable, coartada para peñas, tertulias, camarillas, mafias, sociedades del bombo mutuo y demás perversiones del rebaño? “Al ser incapaz de hacer que la gente sea más razonable, he preferido ser feliz lejos de ellos”, sentencia Voltaire. Añade Honorato de Balzac: “La soledad está bien, pero necesitas que alguien te diga que la soledad está bien”. Coleridge no concluye su poema magistral “Kluba Khan” porque un desconocido le espanta la inspiración con una pregunta trivial. Flaubert planea difundir la falsa noticia de su muerte para que lo dejen escribir tranquilo. Proust compra el apartamento encima del suyo para que ningún ruido le recuerde la presencia humana. “No es la escritura en sí misma lo que me da náusea, sino el entorno literario, del que no es posible escapar y que te acompaña a todas partes, como a la Tierra su atmósfera”, sentencia Antón Chéjov. Virginia Woolf clama por una habitación propia, para eludir intrusiones domésticas. “Los libros no se escriben solos ni se cocinan en comité. Es un acto solitario y, a veces, aterrador”, advierte Carlos Fuentes. Aconseja Hemingway para el momento de escribir dar la dirección de un hotel y alojarse en otro. Y añade: “Los escritores deberían trabajar solos. Deberían verse sólo una vez terminadas sus obras, y aun entonces, no con demasiada frecuencia”. Phillip K. Dick dedica su obra maestra *The man on the high castle* “A Ann, mi mujer, sin cuyo silencio no hubiera podido escribir este libro”. Confiesa Franz Kafka: “Hay ocasiones en que estoy convencido de que no soy

apto para ninguna relación humana”. “Solidario, solitario”, recomienda Albert Camus. “El infierno son los otros”, advierte Jean Paul Sartre. La escritura es el recurso para estar presente y a la vez excluido de ese Averno. Por su soledad, el gran escritor deviene compañía de todo el género humano.

III. Vive

Toda escritura es intento de descifrar la vida, bien acometiéndola para sufrirla, bien alejándola para examinarla. Décadas pasó Herman Melville huyendo de caníbales y asesinando cetáceos en el Pacífico antes de poder resumir su misterio en el silencio de una ballena blanca. Esperar infructuosamente la descarga de un pelotón de fusilamiento permitió a Fiodor Mijailovich Dostoievski intuir la “presencia de la divina armonía” en el aura que precede al ataque de epilepsia. El encierro en la prisión gomecista de La Rotunda inspira a Leoncio Martínez, Francisco Pimentel y José Rafael Pocaterra sus mejores páginas. De similares agonías surge la literatura amorosa de Stendahl y Ramón del Valle Inclán. La única justificación del sufrimiento es que incita a describirlo con la equivocada intención de aliviarlo.

IV. Ritualiza

Todo rito invoca lo invisible mediante lo visible. Las manías no sustituyen el trabajo, pero lo propician. Diderot escribe en bata de raso; Oscar Wilde se rodea de lujos; Flaubert inhala pipa y media por página; Simenon bebe botella de Bourdeaux por capítulo; Colette devora cordero, Hemingway teclea parado en una máquina de escribir en el tope de una cómoda. Parte del ritual comprende utensilios de los que no hay que separarse: la dama de corte Sei Shonagon anota el *Makura no Soshi* en cuadernos cosidos que oculta en la cabecera del lecho. John Steinbeck afila sesenta lápices. Gómez de la Serna escribe con ocho estilográficas

que sangran tinta roja. Kerouac mecanografía en una inmensa tira de papel enrollado. Inútil elevar a preceptos las ceremonias que atraen la inspiración: cada oficiante formula una, válida sólo para él mismo.

V. *Inspírate*

¿Existe la inspiración? De ella afirma Honoré de Balzac que “es la oportunidad del genio”; vale decir, hay que atraparla en cuanto se manifiesta. ¿Se la puede forzar con pociones mágicas? Anota también Balzac que “Mucha gente dice que el café los inspira, pero, como todos saben, el café solo hace que las personas aburridas sean aún más aburridas”. Lo mismo puede decirse de todas las sustancias que supuestamente abren la vía al genio: éste sólo sale si ya está allí. Maupassant aspira éter, Thomas de Quincey, Aldous Huxley, Baudelaire y Antonin Artaud experimentan con alucinógenos, pero sus mejores obras fueron escritas antes de las experiencias y de éstas no salió nada trascendente. Balzac se envenena con sobredosis de café, pero quien las bebía era nada menos que Balzac. Phillip K. Dick se interna en infiernos multidimensionales con anfetaminas y ácido lisérgico, pero lo hace para sobrevivir escribiendo por míseras remuneraciones en 30 años 45 novelas y cinco libros de cuentos. La inspiración es un estado sagrado, que no se debe estropear con la ebriedad. James Joyce afirma que “En la embriaguez [...] en estar siempre ebrio de vida, como dice Rimbaud, [...] radica el aspecto emocional del arte; pero luego está la disposición intelectual, la que lleva a diseccionar la vida. Esto es lo que más me interesa ahora: llegar al residuo de la verdad sobre la vida, en lugar de magnificar ésta a base de sentimentalismo, actitud esencialmente falsa”. William Burroughs consume todas las sustancias sicotrópicas, estupefacientes y sicodélicas que encuentra, y luego corta verticalmente por la mitad sus manuscritos y los ensambla al azar. La inspiración no es quizá más que fruto del obsesivo y sistemático trabajo de la mente en busca de un tema.

Prefiero compararla al enamoramiento. “No sé si existe, pero si llega, debe encontrarme trabajando”, afirma categórico Picasso.

VI. Trabaja

Los libros no se escriben solos. Tampoco surgen de copiosos brindis; resultan de tareas a veces demoledoras. Escuchemos a Voltaire: “la más feliz de todas las vidas es una soledad ocupada”. Consultemos a Balzac, quien se imponía rutinas de doce a quince horas diarias y reescribía sus novelas de ocho a doce veces: “Es tan fácil soñar un libro, ya que es difícil escribir uno. La soledad está bien, pero necesitas que alguien te diga que la soledad está bien”. Oigamos a Emilio Zolá, quien precedía sus escritos de monumentales acopios de documentación: “El artista no es nada sin el don, pero el don no es nada sin el trabajo”. La naturaleza de este trabajo, según Edgar Allan Poe en su ensayo “Método de la Composición”, es una serie de elecciones racionales entre las diversas formas de lograr un efecto: “Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquélla avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático”. Pero quizá sólo inteligencias superiores pueden desentrañar las etapas de ese complejo teorema; quizá al despojarlo de misterio pierda todo interés. Sólo logramos entender por qué estamos enamorados cuando ya no lo estamos. Por ello aconseja Rudyard Kipling escuchar al *daimon*, esa voz misteriosa e intermitente que a veces orienta en el laberinto de lo imaginario. Juan Rulfo afirma, categórico: “Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo; ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje que yo

quería que apareciera”. Brutalmente postula Hemingway que “No hay nada que escribir. Todo lo que haces es sentarte frente a una máquina de escribir y sangrar”.

VII. Exprésate

El estilo es el hombre, dice Buffon. Quizá sea también la civilización. El estilo más apropiado es el que mejor los expresa. “Si breve, dos veces bueno”, preceptúa Gracián en medio de su obra interminable. Buffon, Quinto Horacio Flaco y Simón Bolívar recomiendan el estilo sencillo, claro y directo. “Conviértete en ti mismo”, predica Federico Nietzsche. Y añade: “Escribe con sangre, y aprenderás que la sangre es espíritu”. Y también: “Lo que importa más es la vida: el estilo debe vivir”. Larga práctica se requiere para desarrollar con soltura el propio Ser y la escritura que lo revela: “La perfección se alcanza poco a poco, lentamente; requiere la mano del tiempo”, advierte Voltaire. Más poderosa todavía es la sugerencia que invoca la colaboración del lector: “El secreto de aburrir a la gente consiste en decirlo todo”, añade Voltaire, y explica: “El secreto de no hacerse fastidioso consiste en saber cuándo detenerse”. En igual sentido, recomienda Kipling “una cierta economía de lo implícito”. Pero hay quienes eligen la demasía, la desorbitación, como Quevedo, William Faulkner, James Joyce, William Burroughs, Alejo Carpentier, Antonio Benítez Rojo, Lezama Lima y Severo Sarduy, para describir orbes laberínticos y espantosos. Si el estilo es el hombre, también es el tema.

VIII. Edita

Creen el novato y el surrealista que todo lo pensado debe ser escrito y todo lo escrito publicado. Lo cierto es que la espontaneidad surge de una laboriosa reelaboración. Balzac reescribe sus novelas de diez a doce veces antes de que el editor las arrebatase de sus manos. Kipling engaveta largo tiempo sus manuscritos, tacha con pincel y tinta india todo lo que

le parece sobrante, y repite el procedimiento hasta sentir que no hay una palabra de más. Apunta Hemingway: “Todo primer esbozo es una mierda”; “Escribe borracho, edita sobrio”, y “La papelera es el primer mueble en el estudio de un escritor”. Culmina estas advertencias con su teoría del iceberg: las dos décimas partes publicadas de la historia deben sugerir las ocho décimas que se omiten. Sentencia Sidonie Colette “Escribe todo lo que se te venga a la cabeza, y eres una escritora. Pero un autor es quien puede juzgar despiadadamente el valor de su trabajo, y destruir la mayor parte”. Mas redacción y edición deben ser procesos separados. John Steinbeck recomienda: “Escribe tan libre y rápidamente como puedas y ponlo todo en el papel. Nunca corrijas o reescribas hasta que hayas terminado. Reescribir en pleno proceso es una excusa para no avanzar.” Editar es corregir gramática y ortografía, omitir lo impropio, simplificar la redacción, podarla de redundancias. Vicente Huidobro advierte que “el adjetivo que no da vida, mata”; Horacio Quiroga aconseja: “No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.” Una categórica advertencia: quien escribe y quien edita debe ser la misma persona. En Estados Unidos “editores” cuyo oficio es acortar y reescribir libros ajenos que no entienden destruye la mayoría de éstos. Resume Borges: “No hables a menos que puedas mejorar el silencio”. Y añade: “El tiempo es el mejor antologista, o el único, tal vez”. El narrador debe anticipar y dosificar esta brutal antología.

IX. Piensa

Es imposible que el narrador sea neutro en un mundo donde nadie lo es. Quien no está contra el poder explícito, está implícitamente con él. Sin embargo, advierte Antón Chejov: “ninguna monserga de carácter político, social, económico”. El que debe extraer conclusiones de lo narrado es

el lector, no el autor. Postula Gabriel García Márquez que «El escritor escribe su libro para explicarse a sí mismo lo que no se puede explicar». El ensayista transmite ideas, el narrador debe suscitarlas. Quede la prédica para el filósofo o el activista; a veces el narrador contraría y sobrepasa al ideólogo. Balzac era un arribista que se pretendía noble y burgués: no hay más feroz requisitoria contra la burguesía que *La Comedia Humana*. El simulacro de fusilamiento y el trabajo forzado en Siberia convirtieron a Dostoievski en ortodoxo y zarista: su obra es despiadado diagnóstico de la miseria física y moral de la autocracia de derecho divino. “Cuanto más abstracta es la verdad que se quiere enseñar, más importante es hacer converger hacia ella todos los sentidos del lector”, truena Nietzsche.

X. *Rebélate*

El narrador es un Lucifer que emula a Dios creando universos fulgurantes o deleznales. Esta rebelión original es la que convierte al homo sapiens y al sapiens en artista. La literatura es una de las pocas instituciones refractarias a la democracia: cada creador es dictador en su cosmos propio; afortunadamente sus normas no valen fuera de él. Sentencia Julio Cortázar que “No existen leyes para escribir un cuento, a lo sumo puntos de vista”. La última y principal norma de este Decálogo es, justamente, violar todas las anteriores.

LA SALIDA EN POS DE LA OBRA MAESTRA —

Anécdota, Debate, Forma

Una ficción narrativa es obra maestra cuando, mediante una anécdota particular, plantea un debate que ocupa la atención universal y lo expresa con la forma más adecuada al fondo.

Ensayo sin ejemplos es como narración sin personajes. Se podría confirmar esta intuición examinando tres obras universalmente acogidas como magistrales: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *La Tragedia del Príncipe Hamlet* y *Ulysses*, de James Joyce.

El debate: autoridad contra realidad experimental

Y vamos con el Ingenioso Hidalgo. Para 1604, fecha de la primera edición del *Quijote*, España aún acata oficialmente la ideología del Concilio de Trento (1545-1563), vale decir, de la Contrarreforma. Frente a protestantes que sostenían que cada quien podía interpretar la Biblia de acuerdo con su conciencia, los eclesiásticos reunidos en Trento afirman que la Iglesia Católica, Apostólica y Romana es dueña de la única interpretación legítima, y que ésta puede imponerse mediante la abrumación sensorial de la estética del Barroco. Algún tiempo después, en

su *Novus Organum* (1620), Francis Bacon sistematiza algo que estaba en el ambiente desde el Renacimiento: los principios del método científico experimental. La controversia, más que entre reformadores y católicos, se planteaba entre estética barroca y método científico como vías hacia el conocimiento.

Esta divergencia conceptual planteaba angustiosa disyuntiva en la manera de comprender el mundo. La estética barroca, consagrada por el Concilio de Trento, postulaba una España Imperial en vías de regir el orbe mediante una monarquía universal. Tal era el proyecto que el consejero Mercurino de Gattinara propuso al joven Carlos V al asumir éste el trono español y la corona del Sacro Imperio Romano Germánico. Pero en la realidad experimental, la hegemonía española había sido quebrantada por perpetuas guerras con Francia, Inglaterra, Italia, Holanda y los musulmanes, e iniciado su crepúsculo desde la derrota de la Invencible Armada en 1688. Las riquezas robadas a América habían sido dilapidadas en comprar mercancías al resto de Europa: el opulento imperio se hundía en la miseria.

La anécdota: la locura de Alonso Quijano

En el campo de la cultura, esta disyunción entre el proyecto imperial espléndido que celebraba el barroco y la indigencia brutal de la realidad se manifestaba en la proliferación de la figura literaria del Pícaro, quien vive y sobrevive de apariencias: se finge licenciado, predicador, arbitrista, autor de comedias o hidalgo cuando no es más que indigente. Es personaje fundamental del Manierismo, tendencia estética que intenta confundir fantasía y realidad hasta hacerlas indistinguibles. En *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, el príncipe Segismundo liberado cree que ha sido un sueño su vida en una oscura mazmorra desde que nació; de nuevo prisionero, califica de ensoñación su esplendorosa vida en la Corte. La angustia de vivir entre un delirio imperial barroco fastuoso y

una realidad material indigente era quizá preocupación dominante en la España Imperial.

Precisar estas polaridades en el ensayo era más que peligroso en la Iberia de Inquisición, censura de publicaciones y discriminación religiosa. Miguel de Cervantes Saavedra eligió expresarlas de forma alegórica, a manera de fábula de la cual cada quien puede extraer conclusiones. El método de exposición del Quijote es el de la credulidad de un alienado refutada por los restantes personajes y por el mismo lector. La locura quijotesca es creer en Imperios, ejércitos y caballeros andantes imaginarios: en una Edad Media que sólo existió en las novelas de caballerías y en la prepotencia absolutista. Al igual que la España de la época, Don Quijote se imagina imbatible, pero escapa a duras penas de palizas como el desastre de la Armada Invencible o las guerras de Flandes. Las derrotas del Ingenioso Hidalgo y las de España son los triunfos de la realidad experimental. El pícaro Alonso Quijano se engaña a sí mismo tratando de cubrir con armas estrafalarias e ilusiones quiméricas su decrepitud.

La forma: el diálogo entre autoridad y experimentación

Cervantes elige la forma más adecuada para exponer este dilema: el diálogo. El Ingenioso Hidalgo intenta su primera salida solitario. En otro sitio he señalado que en tal situación todo le ocurre, pero nada le pasa: el soliloquio de un enajenado puede hacerse tedioso. En la polémica entre fantasía y realidad experimental, ésta debe tener su defensor. El Caballero regresa a su aldea para proveerse, más que de un escudero, de un interlocutor. Desde entonces, cada nueva peripecia es examinada desde los antagónicos puntos de vista de la imaginación barroca y del realismo experimental. Sin saberlo, el Ingenioso Hidalgo cursa el arduo camino del método científico. Ante una edificación, caben dos hipótesis;

la fantasía barroca la tilda de castillo, el realismo de venta de arrieros. La disyuntiva es resuelta mediante la experimentación –pedir posada– y el resultado: cada aventura termina en tempestad de palos y vejaciones, que el Quijote atribuye a mala voluntad de un hechicero, y Sancho a la terca realidad del mundo. No hay método expositivo más adecuado que este contrapunto para la controversia de fondo entre fantasía imperial barroca y realidad experimental.

En tal polémica está inscrita la diatriba manierista sobre la realidad de lo imaginario y lo imaginario de la realidad. En la Segunda Parte, Don Quijote y Sancho se saben personajes de un libro, pero reputan como falsas sus imágenes que deambulan por el plagiado *Quijote* de Avellaneda, y hacen confesar tal falsedad a un “personaje Avellaneda” incluido en esa Segunda Parte del Quijote legítimo. En la discusión sobre si la hacía de barbero es o no el invulnerable Yelmo de Mambrino, narra Cervantes que el Ingenioso Hidalgo *le* tomó entre sus manos, indicando socarronamente con esta partícula que indica masculinidad, que *la* contradictoria bacía bien pudiera ser yelmo. La novela del *Quijote* incluye a su vez otras novelas, pastoriles o sentimentales; hay también delirios dentro del delirio, como el de la Cueva de Montesinos. Al final de la Segunda Parte, anima Sancho al Alonso Quijano que ha recuperado la razón a volver al camino en busca de quimeras. Parecen las paradojas de la Teoría de la Relatividad o de la física cuántica: el mundo de la realidad experimental parecería no ser inmune al de los contrasentidos subjetivistas. Pero en ese preciso punto termina el relato. Alonso Quijano cuerdo no suscita el menor interés, como tampoco la monótona realidad de la que Sancho quiere escapar incitándolo a nuevas aventuras.

La anécdota: el método de Hamlet

El Príncipe Hamlet está loco, pero –apunta Polonio– en su locura hay un método. Su sistema es la sinceridad. Cada una de sus frases atroces

es verídica, pues contraviene alguna convención social, desbarata el tinglado de las apariencias. Su novia Ofelia es un atado de mentiras: “Dios te da una cara, y tú te haces otra”, le reprocha ásperamente. Al mirar una nube ante el obsequioso Polonio, dice primero que tiene forma de camello, luego de comadreja, finalmente de ballena, para contemplar cómo el adulante corea cada una de las contradictorias similitudes. El mismo Príncipe se define en los más feroces términos: “Soy indiferentemente honesto, pero podría acusarme de tales cosas, que mejor que mi madre no me hubiera parido: soy orgulloso, vengativo, ambicioso; con más resentimientos en mi mente que pensamientos para alojar en ella, imaginación para darles forma o tiempo para cumplirlos”.

El debate: la duda y la verificación

El joven Príncipe es inhumanamente verídico porque lo carcome la duda. Se le aparece el fantasma de su padre para denunciar que ha sido envenenado por su hermano para casarse con la reina viuda: el Príncipe resuelve no vengarse antes de verificar la acusación, pues “El espíritu que he visto podría ser el diablo, y el diablo tiene el poder de asumir una forma placentera”. Para asegurarse, hace representar una pieza que muestra el asesinato de un Rey; la reacción del tío fratricida ante esta ficción parece probar su culpa. Enviado a Inglaterra, Hamlet rompe los sellos de las credenciales diplomáticas, y encuentra una petición de ejecutar al portador. Como en el manierismo, como en la vida, lo falso resulta cierto, lo cierto indistinguible de lo falso.

La forma: sinceridad contra disimulo

La duda del Príncipe de Dinamarca replica la de los pensadores del siglo XVI: ¿Podemos distinguir entre lo verdadero y lo incierto? ¿Es posible sobrevivir en un mundo de ficciones de otra manera que aparentando? Las respuestas son el método de verificación experimental de Bacon y

la falsa conducta pública que Maquiavelo receta a los Príncipes. Si nada sabemos del pensamiento e intenciones de los demás, bien podemos ocultar los nuestros. ¿Qué mejor forma de expresar esta perplejidad que una pieza construida sobre la duda metódica, donde se pierde la vida cuestionando hasta el mismo hecho de ser o no ser? Desde entonces el signo de esta vida y el de la próxima no son más que misterio.

El debate de Telémaco

Llegamos así a James Joyce y su descripción de un día en la vida de los heterogéneos dublinenses en su novela *Ulysses* (1922). Algo grave ha ocurrido en este cosmos. Ya no son sólo un hidalgo o un príncipe quienes viven en un mundo a la vez cotidiano y ficticio. Cada ciudadano está enfrentado a su más prosaica realidad, pero al mismo tiempo fabrica una apariencia de ilusiones y esperanzas para paliarla.

Decía Ludwig Wittgenstein que los límites de nuestro lenguaje son los de nuestro universo. Cada personaje del *Ulysses* articula un habla propia y en términos de ella formula temores y espejismos. Pero este lenguaje es en la mayoría de los casos el más espontáneo y menos elaborado: el del monólogo interior, ese ininterrumpido flujo de pensamientos que nuestra mente teje ante la cotidianidad. El psicoanálisis desautoriza sin embargo la posibilidad de admitirlo como discurso veraz. Los procesos de nuestra mente ocurrirían en el Subconsciente, zona insondable y oculta a la conciencia. Así como no conocemos el mundo, tampoco nos conocemos.

La anécdota de Ulises

De tal manera, el comisionista Leopold Bloom espera que venderá muchos anuncios y que a fuerza de mansedumbre logrará que su esposa Molly deje a su amante Blazes Boyland; el poeta Stephen Dedalus, que sus versos expresarán “la increada conciencia de su raza”; Molly Bloom,

que, aunque sea en sueños podrá decir de nuevo por primera vez “Sí”. Pero ya no hay un discurso válido ni predominante: las voces se precipitan como infinitas burbujas en el irreversible torrente del tiempo y el vacío. La vastedad de la vida anula mutuamente los discursos. Para autor y lector todos tienen idéntica irrelevancia.

¿En qué medida expresa el *Ulysses* una preocupación compartida por los contemporáneos de su época, que es todavía la nuestra? James Joyce adolescente se niega a rezar para complacer a su madre que agoniza. “No serviré a aquello en que no creo”, pone en boca el escritor a su personaje Stephen Dedalus, quien vive una peripecia semejante. Esta disyuntiva de un joven es en realidad la de toda una época. Primero el positivismo y el Materialismo Dialéctico, luego el Relativismo, han demolido toda certidumbre. “Si Dios no existe, todo está permitido”, barruntan los atormentados personajes de Dostoievski. Si tampoco existen un cosmos ordenado y una mente racional. ¿A quién servir, y cómo creer en él?

La forma: el monólogo interior y las hablas

Entre finales del siglo XIX y principios del XX va siendo abandonada la doctrina positivista, con su pretensión de que el mundo podía ser descrito de manera absolutamente precisa y objetiva y de que a partir de las causas conocidas se podían prever con exactitud todos los efectos. Por el contrario, la Teoría de la Relatividad y su derivado el Principio de Incertidumbre, postulan que la percepción del mundo depende del espectador. Este subjetivismo se propaga al resto de la cultura. Se escriben novelas narradas desde el punto de vista del protagonista, que a su vez olvida, recuerda imprecisamente o reinventa el pasado. En artes plásticas, se postula que un cuadro no representa de manera precisa un objeto, sino la impresión transitoria de él que reflejan determinada luz y cierta hora del día. Se crean obras que no representan el mundo real, o que lo distorsionan con el absurdo. No hay un discurso dominante que

certifique de manera absoluta lo real y lo falso en el mundo natural y en el mundo social.

En tal sentido, James Joyce ha elegido y en parte inventado la forma subjetivista, impresionista, imprecisa, indeterminista de representar literariamente este cosmos donde el tumulto de las voces particulares se invalida mutuamente.

A diferencia de lo que ocurre con las Ciencias, en las Artes conocer un procedimiento no capacita para replicarlo. Para el genio no hay fórmula. Faltará siempre un detalle, un imponderable, un misterio entre la comprensión y la ejecución de una obra maestra. Cuando tal misterio sea técnicamente develado, habrá caducado la utilidad de nuestra especie.

RECETA DEL BESTSELLER —

Un bestseller es una obra maestra degradada. La diferencia consiste en que la obra maestra apunta siempre por encima de sí misma, a otro reino del cual es alegoría o sugerencia, mientras que el bestseller desciende al mínimo común denominador. Dilúyase el *Moby Dick* de Melville en agua chirle: se obtendrá *Tiburón*. Siémbrese el *Rey Lear* de Shakespeare en insipidez y se cosechará *El padrino*. Bautícense *Los demonios de Loudun* de Aldous Huxley en irrelevancia y se consagrará *El exorcista*. El bestseller preda sobre un área de angustia social: la indefensión de los jóvenes en las playas de la vida, la dilución de los emporios financieros en manos de herederos ineptos, la rebeldía de las adolescentes que parecen tener el diablo en el cuerpo. El bestseller resuelve el conflicto dentro de las reglas del juego: el tiburón es desmenuzado, el diablillo exorcizado, don Vito Corleone restaurado en su imperio de rateros. La obra maestra revela el conflicto en nuestro interior, el bestseller lo proyecta inofensivamente en el exterior. No hay comentario sobre los monstruos internos de los pescadores en *Tiburón*; sobre los méritos de la extorsión callejera o la trata de blancas en *El padrino*, ni sobre las glorias del negociado sacerdotal en *El exorcista*. Una obra maestra, digamos *El libro de la Jungla*, de Rudyard Kipling, puede ser también bestseller, pero no tardará en ser sepultada por el bestseller resultante de la minuciosa erradicación de sus méritos, por ejemplo, Tarzán. La obra maestra es una interrogante, con frecuencia insoluble; el bestseller una respuesta, siempre insatisfactoria.

PARE DE CONTAR —

1

Cuento, narración breve sobre acontecimientos humanos o protagonizados por seres que se comportan como humanos, de la cual autor y lectores admiten el carácter esencialmente ficticio.

2

El género tal como lo conocemos surge de una depuración progresiva. Existió narración desde que hubo lenguaje, pero narradores y público convenían sobre su carácter verídico y la condición sobrehumana de los protagonistas. Los primeros cuentos fueron mitos orales; con la invención de la escritura, se transformaron en libros sagrados, que todavía son tomados por muchos como guías de lo sobrenatural o registros históricos. Al margen de ellos surgieron los simples relatos humanos, desprovistos de intención e intervención sobrenatural, pero dotados, al igual que los mitos, de un origen intemporal e impersonal, nacidos con la comunidad o con la memoria de los tiempos, de autores colectivos y anónimos. Devoramos relatos porque nuestra mente requiere sensaciones con la misma urgencia que el cuerpo alimentos.

3

Al margen de lo sagrado germinaron poemas, explicaciones filosóficas, textos para representaciones teatrales sobre semidioses y héroes, y fábulas en las que animales, vegetales y cosas emitían disertaciones morales aplicables a los seres humanos.

El cuento, como tal, vale decir, como relato breve escrito que autor y lectores admiten como ficcional, tiene su génesis en las eróticas y humorísticas *Fábulas milesias*, de Aristarco de Milecia, narradas hacia el siglo II antes de Cristo. Las suceden novelas como *El asno de oro*, de Apuleyo, escrita en el siglo II de nuestra era, *El Satiricón*, de Cayo Petronio Árbitro, entre el siglo II y el III, el *Genji Monogatari*, de la dama de corte Murasaki Shikibu, redactado el siglo IX DC, o la *Hipnerotomaquia Polifili*, de Francesco Colonna (1497), complejo relato alegórico que comprende sueños dentro de sueños.

Los relatos breves compilados a partir de esta época pierden su autonomía para ser insertados como piezas artificialmente integradas o “enmarcadas” en colecciones tales como *Las mil y una noches* (siglo XIII) o *El Conde Lucanor y su sirviente Patronio* (1335). El siguiente paso hacia la independencia del género consiste en la pública atribución del autor, como ocurre con las cien historias de *El Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, (1353) *Los Cuentos de Canterbury*, de Geoffroy Chaucer (1400) o el *Heptamerón*, de Margarita de Navarra (1558). Todavía hoy se estila publicar colecciones de relatos del mismo autor, sin invocar pretexto que los vincule, salvo cuando versan todos sobre los mismos protagonistas. De hecho, la novela picaresca consta siempre de una pluralidad de relatos casi autónomos, unidos por la figura de un embaucador que finge transitoriamente todos los personajes y las condiciones sociales, y al fracasar cada representación debe cambiar de escenario. Igual variación de escenarios con idénticos protagonistas ocurre en las historias

de detectives de Arthur Conan Doyle y de Gilbert Keith Chesterton, o en las unidas por el mismo ámbito, como *Historias escocesas* y *Noches en la Isla*, de Robert Louis Stevenson, en *El Libro de la Selva*, de Rudyard Kipling, *Winnesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, los *Cuentos Misóginos* de Patricia Higsmitth o las *Crónicas Marcianas*, de Ray Bradbury.

4

En la definición del cuento lo más obvio es lo menos preciso. Debe ser breve, pero nadie ha podido especificar cuánto. Si excede de una extensión prudencial, se lo puede llamar cuento largo o novela corta. El problema no surge del número de caracteres, sino de la mecánica del género. Siguiendo a Poe, Julio Cortázar apunta que el cuento debe avanzar despiadadamente con la mayor economía de medios hasta su conclusión. Añade que la novela gana por puntos, y el cuento por *Knock Out*. Éste debe multiplicar su fuerza con elementos tales como la unidad, la tensión, la esfericidad, o interrelación necesaria y precisa entre las partes. También Julio equipara la novela a la película, y el cuento a la fotografía; el film puede divagar cuanto quiera; la instantánea debe decirlo todo en un solo cuadro. Es la intensificación que viene de lo que Rudyard Kipling llamó “una cierta economía de lo implícito”. Trabaja la novela sobre la descripción, y el cuento sobre la sugerencia, que requiere la colaboración del lector. Siguiendo la tipología de Marshall Mc Luhan, sería un género “caliente”, que requiere la activa cooperación del receptor. El buen cuento dice más que lo que cuenta.

5

El cuento, como toda narrativa, se refiere a un estado de equilibrio que avanza hacia el desorden o viceversa. Por lo general este conflicto se expone en tres etapas: planteamiento, nudo y desenlace. La brevedad del género y la maestría del autor posibilitan que algunas de ellas se omitan

o se fundan. Un cuento, e incluso una novela, pueden ser contruidos a partir de su aparente final, como el de los ahorcados de Ambrose Bierce, o el fusilamiento del coronel Aureliano Buendía desde la primera línea de *Cien Años de Soledad*.

6

Durante mucho tiempo se planteó que el desenlace ha de ser sorpresivo e inesperado. Oí decir a Juan Bosch que ello no es necesario: basta con que se haya contado algo interesante. Y en efecto, muchos de los mejores relatos de Ernest Hemingway son estáticos y carecen de conclusión imprevista: sabemos que nunca llegarán a tiempo los auxilios médicos para contener la gangrena del protagonista de “Las nieves del Kilimanjaro”; que nada interrumpirá el trivial soborno al guardia de caminos en “Qué te dice la Patria”, que nada salvará al infeliz personaje de Juan Rulfo que suplica “Diles que no me maten”.

Aventuro la idea de que los mejores cuentos son aquellos que dejan algo por resolver, que plantean al lector un enigma que sólo él puede desentrañar, como “La mano cortada”, de Guy de Maupassant o “La Dama y el Tigre”, de Frank R. Stockton. En “Casa tomada” de Cortázar nunca se explica qué o quiénes son los misteriosos invasores que obligan a los huérfanos a tomar la calle.

7

Desde el Renacimiento, acostumbramos a distinguir en cada pieza musical dos temas, a veces contrapuestos, a veces contradictorios, cuyo juego constituye el contrapunto. Sostiene Ricardo Piglia, siguiendo a Jorge Luis Borges, que “un cuento siempre cuenta dos historias, una evidente y otra escondida”. Pienso que la primera es el recuento de hechos singulares, la segunda, la oculta repercusión general que suscita lo

narrado o la forma en que sugiere una disyuntiva universal. La invariable segunda historia de Borges es el dolor del sacrificio de un ser humano a una abstracción. El ensayo va de lo general a lo particular, la narrativa de lo particular a lo universal. Esta segunda historia es en realidad lo que los fabulistas llaman la moraleja y los críticos la tesis. Como dice Flannery O'Connor: "El peculiar problema del cuentista estriba en cómo hacer que la acción que describe revele el misterio de la existencia tanto como sea posible". Dualidad y contradicción son los cánones de la música de Occidente, y sabemos, con Walter Pater, que todas las artes aspiran a la condición de música.

8

Obligado a la concisión, puede el cuento revestir el disfraz de otros géneros. En una época se escribían sobrecogedores relatos disfrazados de poemas, como "El naufragio del Hesperus" de Henry Wadsworth Longfellow o "La rima del viejo marino", de Samuel Taylor Coleridge. Marcel Schwob redacta punzantes biografías que son a la vez poemas en sus "Vidas Imaginarias". Kipling asume triunfalmente el reto de colapsar novelas completas en relatos de menos de doce páginas como "El ojo de Alá" o "El alba malograda". También Ramón Gómez de La Serna sintetiza complejas tramas en brevísimas páginas en sus *Seis falsas novelas*. Jorge Luis Borges resume otra novela bajo la forma de crítica literaria en "El acercamiento a Almotasín"; muchos de sus más provocativos textos son ensayos filosóficos disfrazados de relatos.

9

Los temas son limitados, cada relato repite anécdotas repetidas infinitamente. Cada historia exige una forma óptima: tarea del narrador es encontrarla o inventarla. Lo que hace a un cuento no es la trama, sino la manera de contarla, que puede cumplir tanto la función de historia oculta

como la de evidente. Para ello hay que alejarse de la superstición de la forma literaria convencional. He presentado cuentos bajo la especie de protocolo de autopsia, de identificación de los personajes de una foto de grupo, de lista de compras, de cosmologías, de repertorio de negociaciones asestadas a un niño mientras deviene adolescente. Como las ramas de un árbol, hablas y géneros se bifurcan, alejándose del tronco de la expresión humana. Sostengo que en cada cultura y cada época a pesar de sus divergencias estas ramas profieren las mismas palabras, incluso en las aparentemente más dispersas manifestaciones en las artes, las ciencias y las prácticas.

10

En la civilización de la prisa todo tiende a la brevedad: el resultado de esta tendencia es en filosofía el aforismo y en literatura el minicuento. Sobre éste he desarrollado consideraciones en otro lugar. Cierro las presentes con el verdadero relato más breve del mundo: Pare de contar.

MAXIMANUAL DEL MINICUENTO —

Salvo la vida, todo debería ser breve.

Vivimos sólo el instante: la palabra que lo llena repleta la existencia.

Aceleramos del drama katakali que se representa en tres días, a la tragedia griega que dura una noche, a las cinco horas de la ópera, a la hora y media de la película, a los veinte minutos de la teleserie, a los cinco minutos del videoclip a los veinte segundos de la cuña al segundo del minicuento.

Contemporaneidad es segmentación: de tipos en la imprenta, de planos en cómic y cine, de genes en biología, de partículas en física, de bits en información, de microtextos en literatura.

Avanzamos desde Augusto Monterroso que construye en siete palabras un dinosaurio infinito hasta la escritora que resume su autobiografía en una palabra pasando por Forrest Ackerman, que sintetiza la Historia de toda la civilización terrestre en un signo hasta Dios que compendia la creación en un verbo.

En un instante las formas de edificaciones, vehículos, trajes, estatuas, cuadros se simplificaron hasta la levedad mientras la literatura se intrincaba hasta el fárrago.

La religión se depura en el proverbio, el ensayo en el aforismo, la poesía en el haiku, la rebelión en el graffiti, la plástica en el minimalismo, el amor en el piropo, la experiencia en la máxima, la muerte en la última palabra, la ficción en el minicuento.

La pesadez divorcia salutación, referencia, instigación, subjetividad, poesía, metalenguaje: la microficción las reconcilia en el éxtasis de la levedad.

Por ley de la paradoja sólo lo mínimo puede hacernos comprender lo desmesurado.

Toda culminación de un género es indagación sobre sus mínimos elementos constitutivos.

Por su fulgor brillan aislados microtextos y estrellas.

No resiste el cuerpo lectura más extensa que la superficie en que se apoya: una página parado, cuatro sentado, acostado treinta.

Puede ser microficción la obra de mil páginas si en cada una de ellas fulgura un infinito; la redundancia hace interminable un solo párrafo.

El autor o el olvido aligeran la obra maestra hasta dejar de ella sólo la frase perdurable.

Trampas del microrrelato son el título a veces más largo que el texto, el invocar el contexto de obras o nombres que llevan consigo una historia, el compendiar en cada palabra el idioma y en cada idioma el universo.

Dadme un minitexto como punto de apoyo y moveré el mundo de lo imaginario.

Que sea toda creación como la memoria, que sólo recupera instantes.

Hiere la espada porque su punta ha sido reducida al mínimo que concentra la estocada.

Cabe la densidad toda de la galaxia en el punto del agujero negro y el esplendor todo de la palabra en el microtexto.

Pocas palabras para el buen entendedor; para el lector estúpido, demasiadas.

Toda la vida buscamos la forma perfecta de una sola historia, una sola metáfora, un signo único.

El buen escritor reduce la novela a la frase y el buen entendedor desde la frase reinventa la biblioteca.

Sólo el relámpago justifica la tormenta.

El trabajo invertido en la obra es inversamente proporcional a su extensión.

Sólo el segundo hace tolerable el tiempo y el grano de arena al infinito.

¿Qué quedaría si limpiáramos novelas y vidas de la redundancia?

Para que la ventolera soplara en la memoria vivió Pancho López como un ciclón.

Cuando el lector de Monterroso despertó, el dinosaurio seguía allí.

Jamás recordamos el libro sino el minicuento que pudo haber sido.

El minicuento nace del amorío entre narrador activo y lector interactivo.

La larva madura años para el día de esplendor de la mariposa.

Sólo vuela la garza a partir del instante en que la práctica la purifica del último peso sobrante.

Nada separa la idea pura del microrrelato.

Sólo la ráfaga numinosa contagia lo inenarrable.

Por más que se corra sólo la llegada cuenta.

Las mil y una se completaron de noche en noche.

Sólo existe el instante y lo demás es memoria o esperanza.

El microcuentista propone, el lector dispone.

Por el microrrelato queda el lector investido de la condición de Dios o del reto de crear universos a partir de un murmullo.

El microrrelato es la caída por un abismo cuyo límite es el silencio.

Dios es el microrrelato a partir del cual se resume el infinito.

Sólo es perfecta la estructura de la cual ha sido eliminada lo sobrante.

Es una sola la palabra de la brevedad y la del infinito.

No es perfecta la microficción que termina en pocas palabras sino la que no acaba nunca en el recuerdo.

Cada palabra es una historia completa.

Desesperado de que nadie lo entienda repite el mar el minicuento de la ola.

Alargó tanto el escritor su historia que llegó hasta su comienzo.

Siembra semillas, cosecha sugerencias.

El minicuentista entrega el más sencillo juguete al lector niño que prefiere imaginar su propio juego.

El límite del trabajo de microficcionalista es lo que el lector completa.

El escritor pesado entrega el rompecabezas armado; el microficcionalista la pieza única que permite reconstruir el Universo.

Toda microficción puede ser reescrita en mil páginas y todo ladrillo purificado en minicuento.

La verdad de la microficción como la del verso no está en el conteo de sílabas, sino en la intensidad con la que cada una hiere.

Matemática y minicuento simplifican ecuaciones hasta despejar la incógnita; el fárrago confunde hasta sepultarla.

La microficción es el hilo de Ariadna que libra del laberinto de la exhaustividad.

Teseo decapita al Minotauro de la profusión con la espada de la elipsis.

Nada más breve que la idea, que todo abarca.

Toda alegría es intensa, toda solemnidad extensa.

La comunicación comienza donde termina la redundancia; la escritura y la seducción donde nace la sugerencia.

Escriba la palabra que contiene todas las palabras en todos los posibles idiomas.

Ocurrirá el Apocalipsis el día que Dios descubra el secreto del minicuento.

Llegará el Fin de los Tiempos con el aforismo que haga redundante al mundo.

Resuma lo anterior en una frase, una palabra, un signo.

La eternidad cabe en un instante.

NARRATIVAS DEL MAR —

1

En algún sitio escribí que “literatura de viajes” es una redundancia, pues todo relato es travesía, en el espacio, en el tiempo, en nuestra interioridad, en la escala social. Igual puede decirse de las narrativas marítimas. La historia de las peripecias del hombre en el océano, es decir, en el infinito, es la de las relaciones consigo mismo.

2

Nuestro organismo es en un noventa por ciento agua salada; somos mares ambulantes escapados de la matriz oceánica primordial, deambulando en espera de la desecación. Hasta en las más terrenales historias fantásticas figura el piélago: en el libro del Génesis cae un diluvio que convierte continentes en océanos; en el del Éxodo, las aguas se abren para dar paso a un pueblo y se cierran sobre sus perseguidores; según el Apocalipsis, en el fin de los tiempos el mar desaparecerá.

3

Toda imagen del tiempo es también de la muerte. Nuestras vidas corren por venas, ríos y clepsidras hacia la mar, que es morir. Esta

tumba es contradictoria. Inanimada, el agua reviste todas las apariencias de la vida: se mueve, se enfurece, ruga, incesantemente roe las costas, remonta hasta los cielos, cae. Parece engendrar todo lo viviente. En su seno abriga criaturas inconmensurables, de las cuales los hombres se alimentan. Inhóspita para el humano, el imaginario la puebla quizá con más prodigios que a la tierra.

4

El mar es tránsito. Su aparente e inhóspita uniformidad, parece servir sólo para recorrerla. Más que meta, es obstáculo. Imagen recurrente de la muerte, lo es también del tiempo, duración inerte entre los momentos memorables del asombro, el prodigio, el retorno. Islas y puertos, como las alegrías de la vida, son excepciones. Todo camino es áspero, pues al mismo tiempo promete y niega el destino. La mayor parte de nuestra existencia es ruta, aplazamiento, espera. Como el desierto, como el firmamento, como todo lo inhabitable, el mar no sólo parece rechazar al hombre, sino también refutarlo. Por eso todas las fuerzas del imaginario tratan de poblarlo. Aparte de uno que otro Dios antropomorfo, pocas son las criaturas sobrenaturales en *La Ilíada*. En cambio, mares y costas de *La Odisea* están cargados de vientos encerrados en odres, sirenas, ninfas, lotófagos, lestrigones, cíclopes, Escillas, Caridbys y hechiceras que convierten a los hombres en cerdos. Siempre el pez más grande es el que escapó: quizá debamos a algún marino el inicio de la mentira y por ende el de la literatura. Las aguas son infranqueables cómplices del infundio inverificable.

5

De igual manera, es quizá mayor el número de criaturas fantásticas que pueblan los viajes de “Simbad el Marino” que el de las que habitan el resto de las profusas *Mil y una Noches*. En tierra hay antropomorfos

ogros, hechiceros y *djins*; pero tras los confines de las olas habitan el Ave Roc, que se alimenta de serpientes que a su vez devoran elefantes, así como gigantes y monos antropófagos, ballenas tan gigantescas que los marinos las confunden con islas hasta que encienden hogueras sobre su lomo, caballos que viven bajo el agua, hombres pájaros que son en realidad demonios.

6

Movidos por la codicia, terminan los humanos por medir los océanos y encontrarles límite. Más de una vez han de haber sentido asombro por la blasfema desproporción entre la extensión de la naturaleza habitable para el humano y la de aquella que apenas recorre librado a vientos y olas. En el mar, como en el cosmos, no parece el hombre inevitable ni necesario. La inmensidad salada plantea no sólo el desafío de sobrevivir, sino además el de justificarse. Las narrativas del mar son estrategias para que el viajero se examine y explique a sí mismo.

7

Las travesías terrestres anticipan e incitan las marítimas. La tierra nos abrumba con límites. El mar disuelve las fronteras de la imaginación y el saqueo. No se sabe cuánto de literatura fantástica hay en el recuento de las errancias de Marco Polo por el Asia, llamadas *El Millón* por sus extravagantes exageraciones. Su descripción de las inagotables riquezas de Catay y Cipango a su vez motiva las travesías marítimas que descubren América y circunnavegan el globo. En el Nuevo Mundo el verídico Fray Pedro Simón nos hace llegar nuevas de la existencia en California de monstruosos humanos llamados tutanuchas, “que tienen las orejas tan largas que les arrastran hasta el suelo y que debajo de una de ellas caben cinco o seis hombres”; de las gentes de Honopueva “cuyo dormir es bajo el agua”; de los nacionales de jamocohuicha, que “se sustentan

con oler flores (...) y que en oliendo malos olores mueren”, así como de desmesurados hombres de cinco varas de alto y hermafroditas. No se le queda atrás sir Walter Raleigh, quien en su *Discovery* puebla Guayana de Amazonas, de Ewaipanomas u hombres sin cabeza con ojos y boca en el pecho, de humanos que se desplazan saltando en una sola pierna. También en el *Discovery*, Guayana es descrita con las excelencias y la deseabilidad de una mujer amada. “Oh, mi América, ¡cuán bienaventurado soy al poseerte!”, exclama John Donne.

8

Así como el confín imaginario de los mares está poblado de criaturas fantásticas, también está habitado por sociedades inverosímiles. En la isla de *Utopía*, testifica Santo Tomás Moro a través de Rafael Hitloday, no hay clases sociales, miseria ni propiedad privada de los medios de producción. En la *Nueva Atlántida*, de Roger Bacon, todo género de máquinas facilita el trabajo del hombre y cruzan la tierra, el aire y las aguas a velocidades insuperables. Desde entonces Utopía es el destino oculto de toda navegación memorable.

9

El siglo XVI es el del simultáneo arranque del capitalismo y de las talasocracias globales. Como si las narrativas de Simbad fueran proféticas, gracias a los viajes se acumulan riquezas que convierten capitanes en capitalistas y metrópolis en Imperios. Quien domina las olas domina la tierra, y lo celebra con literaturas que versan sobre el mar. El primer poema escrito por europeos en el Nuevo Mundo es el de Pedro de la Cadena en 1528, que versa sobre una batalla naval contra piratas en la isla de Cubagua. Curiosamente en Venezuela, país de dilatadas costas, apenas dos novelas notables tratan de la relación con ellas: *El mar es como un potro*, de Antonio Arráiz, donde la belleza modernista del

litoral replica la de una joven adúltera, y *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, en la cual el pillaje sobre las perlas anticipa el que comienza con la explotación petrolera.

10

En las travesías entre continentes, el buque es prisión que replantea el tema de la soledad. Del tumulto social se pasa a la reclusión de la nave y de ésta al desamparo del naufrago, que simboliza el del hombre ante la Naturaleza. Sirviéndose de elementales herramientas rescatadas, Robinson Crusoe reconstruye los principios de su civilización y salva a Viernes de los caníbales sólo para convertirlo en su esclavo: la primera palabra inglesa que le enseña es “Amo”: rescata así la soledad de la sociedad clasista, donde cada quien está contra los demás y Dios contra todos.

11

Tampoco escaparemos de la soledad visitando sociedades que parodian o critican la nuestra. Valiéndose del viajero Lemuel Gulliver, Jonathan Swift escribe una sátira de los libros de viajes, que nos transporta a naciones que desatan la guerra por desacuerdos sobre el ancho de los tacones o sobre el sitio por donde deben ser rotos los huevos, o pobladas por científicos tan abstractos que diseñan idiomas que consisten en mostrar la cosa enunciada; por manadas de caballos pensantes hermosos y nobles antagonizados por antropoides tan crueles, ignorantes y brutales como seres humanos. Las imaginarias naciones visitadas aluden a veces demasiado visiblemente a Europa e Inglaterra; al final de su último viaje, Gulliver se convierte en ermitaño que rechaza el trato con los humanos. La soledad del mar no nos libra de nosotros mismos: las olas son espejo que nos devuelve nuestra imagen.

12

Dos testigos presenciales inauguran el cantero de donde surtirá toda otra variante de la narrativa del mar: las historias de piratas. El cirujano autodidacta Alex Olivier Exmelin acompaña varias de las correrías de facinerosos como Jean Nau “el Exterminador”, Le Chevalier du Grammont y Henry Morgan, dejándonos referencias de primera mano de sus tropelías contra vidas y propiedades ajenas. El enigmático capitán Charles Johnson nos aporta otro tesoro de referencias tan vívidas que cabe sospecharlas como experiencias. Ambos desembarcan en las costas de la Utopía: Exmelin describe la sociedad igualitaria y anarquista de los Hermanos de la Costa en La Española; Johnson, la democrática que funda el rebelde capitán Misson en Madagascar tras sublevarse contra el Rey Luis XIV en la fragata *Victoire*. Liberadas de la dependencia hacia las monarquías, las naves piratas son pequeñas repúblicas que eligen y deponen capitanes desprovistos de privilegios y deciden por votación todos sus asuntos, como si las aguas marinas lavaran de la sujeción a los absolutismos que luego las revoluciones disolverán con sangre. Así anticipan tanto al Buen Salvaje, de Rousseau, como las utopías republicanas. Algo de ese igualitarismo entre miserables queda en los filibusteros de *La Isla del Tesoro*, de Robert Louis Stevenson, retoño tardío del género en una época en que los arcones con oro ya no son conquistados, sino desenterrados. El pirata es el hombre liberado de todo vínculo y de todo límite bajo el estandarte de la Muerte Soberana. Acompañan el rastro demoníaco del Don Juan, prefiguran los libertinos de Sade, los nihilistas de Dostoievsky, los existencialistas que se creen libres porque pueden elegir su miseria, los capitalistas financieros ajenos a toda consideración distinta del lucro. Es el portaestandarte de una estética de la atrocidad. El género agonizará lentamente a finales del siglo XIX en las inagotables peripecias de *Los Tigres de la Malasia* y las bravatas de los multicolores corsarios de Emilio Salgari. El mar es el último escenario de la épica

cuando la incipiente industrialización reduce flotas y ejércitos a maquinarias cuyo triunfo, según Bonaparte, es decidido por tres factores: dinero, dinero y más dinero.

13

Expresión de una Naturaleza que parecería no sólo superar sino además rechazar al ser humano, es el mar ámbito preferido de la literatura romántica. Es el detonante más eficaz del sentimiento de *lo sublime*: la conciencia del hombre de su insignificancia ante el infinito. Cinco de los más grandes personajes de la literatura romántica son marinos.

El conde de Montecristo, joven capitán sepultado por una intriga política en una mazmorra, escapará de ella por mar para encontrar un inagotable tesoro y aplicarlo a su objetivo. Así como la brújula marca siempre una dirección, la vida de Edmundo Dantés tendrá desde entonces el Norte de la venganza; cumplida ésta, carecerá de objetivos. El mar desquita de las humillaciones y miserias de la tierra, pero no aporta un sentido.

En *Los trabajadores del mar*, de Víctor Hugo, el joven Gilliat cumple la hazaña de rescatar en su barca el motor de una nave encallada, a cambio del cual el propietario ha ofrecido la mano de su hija. Pero ésta prefiere a un verboso predicador; Gilliat se deja ahogar por la omnipotente marejada.

El capitán Nemo –cuyo apodo en latín significa Nadie– es un príncipe hindú cuya esposa y pequeño reino han sido aniquilados por la intervención de una potencia imperial de poderosa flota, quizá Inglaterra. *Nadie* emprende una cruzada solitaria contra las flotas del agresor, a bordo de un prodigioso buque que navega bajo las olas. Para el psicoanálisis de Jung, las aguas son la madre: la inmersión en ellas, la depresión. Sumergirse en el líquido inhóspito, como en el inconsciente, es el descubrimiento de

mundos prodigiosos. Algunos de ellos –según comenta el narrador sobre los hielos del Ártico iluminados en la profundidad por los centelleantes faros del *Nautilus*– no han sido hechos por Dios para los ojos del hombre. Nadie y su fálico navío son finalmente sorbidos por el torbellino maligno del Maelstrom: la victoria final es la de las aguas sin conciencia.

Toda la travesía en pos de *Moby Dick* es una indagación de si la ballena es una criatura racional y por tanto malévola, que ha de ser castigada por devorar la pierna del capitán Ahab. Se critica al libro de Melville su extensión, pero una novela sobre el mar y una ballena blanca ha de ser equiparablemente desmesurada, así como el tema que plantea: si el ilimitado mar o el inconmensurable universo tienen sentido, o son solo indiferente sumatoria de espacios inabarcables.

Ignoro si cabría incluir entre los héroes del romanticismo o los del positivismo al brutal capitán de *Lobo de Mar*, de Jack London. Wolf Larsen es materialista, considera a la tripulación de cazadores de focas de su velero como fermentos que luchan unos con otros para sobrevivir. Los más fuertes pueden destruir a los más débiles instilándoles ideas nefastas: por ejemplo, la del suicidio. El forzado capitán Larsen, sin embargo, sufre ataques que lo paralizan y enceguecen; lo asalta la nave de su propio hermano, su tripulación de reclutados a la fuerza deserta; el ateo queda sin más compañía que la muerte en un mundo de lucha sin sentido. La narrativa de London podría ser tomada como parábola sobre el capitalismo y la dura explotación del hombre por el hombre, pero también como prédica: la única virtud posible en un cosmos en el que nadie puede salvarse es la impasibilidad ante la muerte.

14

Doble destierro es el de Józef Teodor Konrad Nałęcz-Korzeniowski, escritor polaco que se exilia en Inglaterra y tras nacionalizarse inglés, con el nombre de Joseph Conrad se refugia en el mar como capitán. Para el

desterrado el océano no es ya mero escenario de la expansión imperial, sino ámbito para reflexiones éticas sobre ella. En sus novelas, el capitán *Lord Jim* sobrevive sólo para castigarse a sí mismo por un instante de cobardía que lo llevó a abandonar un barco que parecía condenado. *Nostramo* parece víctima de un intento por secesionar a una república suramericana –sospechosamente parecida a Colombia– para arrebatarse sus minas. El civilizador Kurtz fallece en la mayor degradación concebible en un islote de los ríos selváticos de “El Corazón de las Tinieblas”. Los tenderos de “Una avanzada de la Civilización” se destruyen entre ellos. Quizá la civilización sea la barbarie y viceversa. El hombre que se hace a la mar lleva todas sus miserias a bordo y termina aniquilado por ellas.

15

Numerosos relatos de Rudyard Kipling celebran la expansión náutica de Inglaterra; paradójicamente la única novela completa que dedica al mar es *Capitanes Valientes*, sobre el periplo de un pesquero estadounidense que rescata de las olas a un heredero malcriado y lo convierte en disciplinado marino gracias al benefactor bofetón de su capitán. A pesar de esta deplorable trama, contiene capítulos inigualables acerca de la batalla con las olas y la brutal pedagogía de la supervivencia sobre ellas.

Para dominar dos océanos, Estados Unidos secesionó Panamá, abrió un canal que los comunica e invadió repetidamente el Caribe. Ello no obstante, es también escasa su narrativa naval, aparte de la obra de Melville, casi ignorada en su época. A mediados del siglo XX, escribe Hemingway *El viejo y el mar*, reedición de la clásica trama del desafío de la decrepitud ante la ferocidad del mundo. En la vida real, el Viejo pescará un gigantesco pez cuya muerte lamenta como la de un noble enemigo, sólo para que la manada de tiburones lo reduzca a despojo que apenas sirve para verificar su historia. Anécdota verdadera, pero también alegoría del capitalismo, que devora hasta las escamas de los duros trabajos del hombre.

16

Así como el romance de caballerías acompañó el saqueo de América, el de la expansión naval glorifica el pillaje del mundo. Las nueve novelas de las sagas navales de C. S. Forester sobre su imaginario oficial Hornblower y las no menos prolíficas 21 novelas de Patrick O'Brian sobre el tozudo capitán Jack Aubrey describen el inevitable triunfo de las flotas británicas gracias a los picarescos ardidés de los oficiales y la obediencia de tripulaciones tiranizadas. Ni unos ni otras presentan la menor duda sobre el mensaje: Britannia domina las olas porque esclaviza a sus súbditos como si fueran marinos. Nunca se menciona a los colonos tiranizados por estos vasallos. Más que novelas, son elegías redactadas al inicio de la disolución del Imperio Británico a mediados del siglo XX sobre sus latrocinios navales del XIX.

17

Los géneros mueren, como le ocurrió a la novela de caballerías, pero pueden resucitar transfigurados en otros, como ocurre con las narrativas del mar en la ciencia ficción. Cuando la exploración y la fotografía satelital privan de misterio el último rincón del planeta, queda el resto del universo para poblarlo de las nimias fantasías de la tierra. El vacío del espacio replica el del mar; el confinamiento de la astronave la soledad del velero, la pluralidad de los mundos habitados la fantásica zoología de los descubridores. Primero están los piélagos poblados de criaturas imaginarias, divinas o bestiales. Los malignos engendros de H.P. Lovecraft superan en horror las de los clásicos; los desmanes de los estadounidenses deplorados en las *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury replican en clave melancólica los de sus antepasados al invadir el Nuevo Mundo; en *Hacedor de Estrellas* Olaf Stapledon nos ofrece un repertorio de universos con una profusa zoología fantástica que supera la de las

mitologías, descrita, según Borges, “con la minuciosidad y buena parte de la aridez de un naturalista”. Cuando la fría razón despuebla de ficciones el universo y rebaja los animales a seres irracionales, no queda al hombre más compañía real que la de sí mismo, y el vacío del cosmos es el mejor instrumento para conocerse. Las abstrusas tecnologías suplantán la magia, pero ya sabemos qué nos espera del otro lado del abismo: nos encontraremos de nuevo con nosotros mismos.

¿EXISTE UNA LITERATURA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA? —

1

Una literatura, como una persona, se define por los retos que asume. El desafío de un ser es existir. Contra lo que es hoy América Latina y el Caribe lanzaron las potencias invasoras edicto de inexistencia. El pensamiento teocrático decretó que indígenas y africanos esclavizados no tenían almas; luego, que carecían del derecho de crear representaciones propias del mundo. Durante la Colonia nos estuvieron explícitamente prohibidas la invención de religiones y de ficciones. El positivismo perpetuó el interdicto asignándonos el papel de mimesis de Europa. Gendarmes Necesarios y Manos Invisibles del Mercado debían erradicar toda originalidad. El problema de la existencia de una literatura de América Latina y del Caribe no es distinto del de su Independencia. Nuestras letras son nuestra ontología.

2

Aristóteles postuló que las definiciones se construyen por género próximo y por diferencia específica. Nos vinculan con la literatura

ibérica el predominio de dos lenguas romances y el trasfondo cultural de la catolicidad. Nos separan de ella los temas y el lenguaje en el cual los tratamos. Nuestra independencia literaria empieza con las obras que versan sobre las desmesuradas extensiones y los inagotables seres de América. Adscribo a ellas las de los cronistas que consignaron maravillosas relaciones sobre ambos, y que nunca dedicaron obras semejantes a la topografía ni la sociedad ibéricas. La ocupación de un ámbito es el primer paso de un ser. Su registro, la instauración de una conciencia. El Inca Garcilaso conquista a sus conquistadores un código para inaugurar un lenguaje y un mundo. Es el cosmos definido por ámbitos y temáticas vírgenes: la llanura, la selva, la cordillera, lo indígena, lo africano, lo mestizo: lo nuevo.

3

Pero un tema no constituye una literatura si no está narrado en un lenguaje propio. Ya para la Independencia la evolución del castellano de América justificó la *Gramática para uso de americanos*, de Andrés Bello y los trabajos de Rufino Cuervo. Lo mismo sucedía con el portugués de Brasil. En el IV Congreso Internacional de la Lengua Española en Medellín y Barranquilla, la Academia Española abandonó todo intento de rectoría sobre el castellano de América, que desde hace medio milenio evoluciona incorporando vocablos, construcciones gramaticales y entonaciones de millares de lenguas indígenas y africanas, y asimilando vorazmente las osadías de las vanguardias y los neologismos de la contemporaneidad. A Mundo Nuevo, lengua nueva: el castellano de América es el principal motor que salva al peninsular de la momificación académica y el estancamiento casticista. A nueva lengua, literatura nueva.

4

Aparte del veto de existir, que todavía mantienen algunos, la literatura latinoamericana y caribeña enfrentó interdictos no menos serios:

ante todo, el de la misma seriedad. A pesar de que nuestra novelística arranca con la picaresca de *El Periquillo Sarniento*, durante centurias nuestra escritura fue pomposamente solemne, desdeñó el costumbrismo y el humorismo como géneros menores e ignoró concienzudamente obras maestras como *La novela de la eterna*, de Macedonio Fernández, que descubrieron el continente de la sonrisa. El interdicto católico y luego el positivista prohibieron lo fantástico. Un realismo sin magia opacó nuestras epopeyas hasta que Horacio Quiroga y Borges y García Márquez circunnavegaron el orbe de lo imaginario.

5

El veto por excelencia contra el adolescente que estrena capacidad de generar proscribida la sexualidad. El romanticismo estereotipó novias castas y tuberculosas como la *María* de Jorge Isaacs, con amores puros y preferiblemente imposibles. La sexualidad era pecado que rebajaba en la escala social, o violencia que extendía el reprobable mestizaje, como en *Doña Bárbara* y *Pobre Negro* de Gallegos. La policía y la crítica literaria erradicaron el deleite de la página impresa y a través de ella de la imaginación. La erótica asomó tímidamente en las novelas sobre el mestizaje, como *Cumboto*, de Ramón Díaz Sánchez, o *El mestizo José Vargas*, de Guillermo Meneses. Sólo a partir del Boom se imprimieron fantasías tan desenfadadamente carnales como *Paradiso* de Lezama Lima, *Cobra* de Severo Sarduy o *La esposa del doctor Thorne*, de Denzil Romero. Tras ellas irrumpió la voz femenina, antes sólo insinuada por pioneras como Sor Juana Inés de la Cruz, Silvina Bullrich o Teresa de la Parra, luego vuelta torrente con Clarice Lispector, Helena Poniatovska, Laura Antillano, Diamela Eltich, Sol Linares. El único veto que subsiste es el del futuro. La literatura de anticipación o de ficción científica es en nuestras letras poco menos que herejía. Quizá la reivindicemos al conquistar nuestro derecho al porvenir.

6

Vencer vetos es intentar osadías. Las de nuestras letras las diferencian en forma flagrante de las europeas. Nombrar a América es ya una temeridad. Tras ella viene el casi constante compromiso con causas políticas o sociales, que Stendahl vituperó como la piedra de molino que se ata al cuello de la literatura. Luego, el de exacerbar tendencias metropolitanas hasta la irreconocibilidad, como en el barroco y el romanticismo americanos; el de invenciones como el Modernismo, que parten de América para restaurar el Viejo Mundo, la del realismo mágico y lo real maravilloso y la explosión de técnicas que acompañó y siguió al llamado *Boom*.

7

Pero quizá la mayor osadía de nuestras letras sea prefigurar el colosal cuerpo político que ha de instituirse dentro de las fronteras de nuestro imaginario. La obra maestra constituye a la lengua, y la lengua constituye la nación. La literatura es la primera voz de un ser colectivo a punto de nacer. Nos corresponde crear con ella el primer y más indestructible vínculo de la nación latinoamericana y caribeña, mediante obras que toda la región considere suyas no obstante su especificidad y precisamente por su especificidad. En el principio era el Verbo, y con él no hay final.

LA LITERATURA COMO DEPORTE DE ALTO RIESGO —

1

No hay actividad más nociva que el deporte. La literatura, ejercicio para sedentarios, sólo se justifica por su equiparable capacidad para eliminar a quienes la practican. Escribir atenta contra la integridad física. Homero, Milton, James Joyce, Aldous Huxley y Borges tenían serios problemas de la vista; Luis de Camoens y Gabrielle d'Anunzio terminaron tuertos. Cervantes quedó manco y Valle Inclán perdió un brazo en un debate lírico a bastonazos. Elegir la literatura como oficio o pasatiempo es prueba irrecusable de locura; peor desvarío es intentar curarla. Torcuato Tasso, Jonathan Swift, Ezra Pound, Antonin Artaud, William Burroughs, Andrés Caicedo terminan sus existencias tratando de no ser internados en manicomios o fugándose de ellos. La letra es dañina para la salud.

2

Igualmente, nociva es toda actividad preparatoria de la escritura, como la recolección de datos o experiencias. Herman Melville se alista a los 19 años como marino, y deserta de los rigores de la vida naval

para vagabundear entre caníbales en el Pacífico. Hemingway se enrola a los 18 años en la Segunda Guerra Mundial y colecciona un centenar de esquirlas de obús en el cuerpo. Casi a esa edad se alista Alain Fournier y es acribillado en alguna trinchera. Andrés Caicedo se moviliza en el ejército de la rumba y se suicida a los 25 años tras recibir el primer ejemplar impreso de su novela *¡Que viva la música!* Sarrazine y Jean Genet investigan vivencialmente malandraje y transexualidad y pagan largas condenas. Antoine de Saint Exupery sale a buscar al Principito pilotando un P-38 Lightning y es prematuramente derribado. La tinta es insalubre.

3

El amor, actividad beneficiosa para la mayoría de los mortales, resulta para los literatos aciaga. Dante recibe calabazas de Beatriz y se consuela escribiendo un millón de tercetos; Abelardo conquista a Eloísa y pierde lo que más le importa. Pushkin fallece en un duelo por faldas; Mariano José de Larra se suicida por una coqueta, Dostoievsky pierde su dinero y la razón por Polina Suslova; Leopoldo Lugones, cincuentón enamorado de una adolescente, se descerraja un tiro cuando trata de internarlo en un manicomio su hijo, un siniestro policía sureño.

4

Dicen los médicos que el humor prolonga la vida. A los escritores se las amarga o acorta. Quevedo da con sus huesos en la cárcel por rimar versos satíricos; Daniel Defoe por redactar panfletos disidentes; Voltaire por pensar. Leoncio Martínez, Francisco Pimentel, José Rafael Pocaterra y Kotepa Delgado temperan en la Rotunda, y Aquiles y Aníbal Nazon en mazmorras menos históricas. Ramón Gómez de la Serna y Enrique Jardiel Poncela huyen de España al reventar la guerra civil; Jaime Garzón Forero es asesinado en Colombia. Quien ríe último muere peor.

5

Se elogia la escritura como catarsis que drena pasiones: más bien las exacerba y las vuelve contra el sujeto. Emilio Salgari escribe sobre Tigres de la Malasia y Corsarios Negros y se acuchilla el vientre a los 49 años; Robert E. Howard da vida a Conan el Bárbaro y se quita la propia a los treinta; Jack London perpetra una antología de la violencia y se suicida con morfina a los cuarenta; Ernest Hemingway describe hecatombes de soldados, leones y peces espada y se vuela la cabeza a los sesenta. Gerard de Nerval se ahorca en un callejón. Argenis Rodríguez relata la lucha armada y se suicida. El mayor escritor de ficción de todos, Sigmund Freud, se despide con otra oportuna inyección de morfina. Así como los peores enemigos de los autores son sus colegas, cada escritor es enemigo mortal de sí mismo.

6

Actividades colaterales no salvan a los escribidores del merecido desastre. Antón Chejov se dedica a curar tuberculosos y muere contagiado a los 44 años. Teresa de la Parra ejerce como adulante del dictador Juan Vicente Gómez y a los 46 expira tísica en Lausana; Manuel Díaz Rodríguez es embajador de la dictadura gomecista en Italia y fallece al pisar la cincuentena; Ramos Sucre es su cónsul en Suiza y se envenena en Ginebra a los cuarenta. Rubén Darío es embajador de varios países centroamericanos y expira a los 46 años entre alucinaciones: a la misma edad que el desamparado periodista César Vallejo se extingue de paludismo, de tristeza y de mengua.

7

Mucho se teoriza sobre la responsabilidad social del escritor: nada más nefasto que practicarla. Voltaire ridiculiza el absolutismo religioso

y político y se pasa la vida huyendo de un país a otro: cumplidos los ochenta años lo capturan en París y lo ultiman a homenajes. Isaac Babel se alista en la caballería roja y fenece de un tiro en la nuca asestado por algún comisario político. José Rafael Pocaterra se burla del dictador Cipriano Castro, va preso a los 16 años al castillo de San Carlos y pasa tres años más en la Rotunda, donde lo acompañan Rufino Blanco Bombona, Leoncio Martínez y Francisco Pimentel. García Lorca simpatiza con la República Española y es fusilado a los 38 años por los mismos falangistas que encarcelan a Miguel Hernández hasta que sucumbe a los 36 años.

8

La beodez es el más trivial riesgo ocupacional de los escritores. La embriaguez es un estado sagrado que no debe ser banalizado. Muchos confunden genio con cirrosis hepática. Alfredo de Musset ingresa en el *delirium tremens* eterno a los 47 años; Edgar Allan Poe a los cuarenta. Baudelaire se muda definitivamente a los 46 años a los Paraísos Artificiales; Thomas de Quincey se vuelve comedor de opio y termina devorado por él; Balzac revienta a los cincuenta envenenado con café. Casi a esa edad se despiden Orlando Araujo y Ludovico Silva buscando la verdad en el vino; Antonin Artaud, volando entre hongos alucinantes tarahumaras, y Phillip K. Dick con el hígado pulverizado por cocteles químicos que abren las puertas de infiernos interdimensionales. William Burroughs vivió y murió intoxicado. Buscar inspiración rápida acarrea muerte instantánea. A los esfuerzos que hace toda sociedad sensata por exterminar a los escritores sumamos los propios. Nadie puede acusarnos de molestar. Somos a la vez el problema y la solución.

UN DECÁLOGO PARA EL POST-ESCRITOR EN EL SIGLO DE PILATOS —

1

Extrañas tribulaciones acometen al escritor en su éxodo hacia la Tierra Prometida. Hace algún tiempo, voces unánimes le encomendaban el agobiador repertorio de funciones de profeta, guerrero, espía de Dios, depositario de la cultura, legislador sin corona de todo lo creado, inventor de obras maestras alrededor de las cuales se constituyen naciones, solitario aplastador de la infamia, agente de la historia, productor de sentido, ingeniero del alma, defensor del pueblo, testigo incorruptible, mártir valioso e incluso operador de milagros estéticos más o menos perdurables. Quien rehusara la pesada carga era tragado por la ballena, como Jonás; quien la asumía era decapitado, como Juan el Bautista.

2

Pero ahora estamos en el desierto, y las tribus se han detenido a adorar al becerro de oro. Ya nadie sabe lo que es un escritor; pero todo el mundo conoce perfectamente lo que no debe ser. Un escritor, nos lo

repite todos los días, no puede estar comprometido con nada, salvo con su escritura. ¿Y esto qué significa? Nada, o que su escritura no debe significar nada. Si en el principio era el Verbo, al final será la verba. Como en una producción de Cecil B. de Mille, todos los medios son permitidos con la condición de que no transmitan mensaje alguno.

3

En esta secuencia, es de buen cinemascopio hacer aparecer mediante efectos especiales un disuasivo Decálogo. No testimoniarás, porque ello te haría realista. No calificarás, porque ello te asimilaría al crítico. No exhortarás, porque te suplantarías al político. No militarás, porque inquietarías al militar. No te comprometerás, porque parecerías leal. No te exaltarás, porque parecerías sensible. No desearás, porque te asimilarías al ideólogo. No juzgarás, puesto que estás aquí para ser juzgado. No interpretarás, porque parecerías un ser racional. No tendrás otro Dios que el lenguaje, y amarás la retórica como a ti mismo.

4

El Decálogo, confesémoslo, tiene lugar y fecha: ha sido impuesto tras el cruce del Mar Rojo, en el Sinaí postmoderno. Es de buen tono clamar contra él cuando lo aplica un totalitarismo, y de mucho mejor tono imponerlo en nombre de la libertad. Sus vestales, como Danilo Kis, asumen la misión de predicarnos: “No tengas ninguna misión”¹. Sus custodios son las instituciones académicas, las industrias culturales, los medios de comunicación. El fariseo lo predica al escritor, y paga para que lo violen su publicista, su propagandista, su asesor electoral, su agente de prensa. Y al igual que sucede con los demás Decálogos, su cumplimiento total o parcial es imposible.

¹Danilo Kis (1990): *Consejos a un joven escritor*; Ediciones Oxymoron, Chile.

5

Pues este Decálogo postmoderno para el postescritor lo prevé todo, salvo la imposibilidad de producir una escritura de grado cero, una escritura sin significado: una escritura ajena al árbol de la ciencia del bien y del mal. Julien Algirdas Greimas ha demostrado que un relato puede ser leído como un ensayo, y viceversa: no podemos narrar sin razonar². M. Rokeach ha evidenciado que en el discurso político y literario es posible cuantificar la jerarquía de los valores: no podemos narrar sin valorar³. David McClelland ha comprobado la relación entre la literatura de un país, el grado de motivación de sus ciudadanos hacia la autorrealización (*achievement*) y su nivel de desarrollo económico: no podemos escribir sin revelar nuestras motivaciones y difundirlas⁴. Carroll, Davies y Richman, tras analizar una montaña de muestras extraídas de periódicos, libros de textos y otras fuentes, contabilizaron minuciosamente que en el inglés de Estados Unidos, en cada millón de palabras, *time* aparece 1 634 veces; *money*, 307; *cars*, 128,39; *woman*, 125,81; y *love*, 88,11 veces⁵. No podemos escribir sin desnudar y contagiar nuestras obsesiones, la comparativa importancia de ellas, el paisaje oculto de nuestra alma.

6

Las grandes potencias no se hacen responsables por el bienestar de los pueblos que invaden. El Fondo Monetario Internacional no acepta responsabilidad por los recetarios que impone. Los estadistas del Tercer Mundo se lavan las manos ante los desastres sociales que causan al

² Greimas, Algirdas Julien (1973): *Semántica estructural*; Gredos, Madrid.

³ Rokeach, M. (1973): *The nature of human values*; Joey Bass Inc. San Francisco.

⁴ McClelland, David C. (1968): *La sociedad ambiciosa*; Guadarrama, Madrid.

⁵ Carroll, John B, Peter Davies y Barry Richman: *Word Frequency Book* (1971): American Heritage Publishing Co., Inc. New York.

aplicarlos. Los militares no son sentenciados por las masacres que ejecutan en defensa de ellos. Los pueblos no aceptan ser enjuiciados por el crimen de votar por esos mandatarios. Los organismos de seguridad están por encima de toda sospecha. Las agencias informativas no se consideran responsables por las mentiras que transmiten. Los científicos no aceptan responsabilidad por las armas que sus descubrimientos hacen posibles. Las trasnacionales niegan toda responsabilidad por sus productos contaminantes o defectuosos. Los banqueros rechazan toda culpa por los colapsos bancarios que causan.

El escritor es aquel que acepta la responsabilidad por sus palabras. Sólo así puede distinguirse de los poderes que rigen el siglo de Pilatos, o de los voceros de ellos.

7

Confieso ese crimen. He redactado cuentos que consisten en una lección de prohibiciones: por ellas el lector habrá llegado a las afirmaciones contrarias. He compuesto relatos que consisten en una simple lista de objetos de consumo que comienza con la marca de los pañales y termina con la de la losa sepulcral: los lectores descifraron en ella una biografía, y los malintencionados, una ideología. He intentado ensayos sobre las matemáticas y me han salido concubinatos entre la geometría de las arquitecturas colosales y la sociedad esclavista, y entre el cálculo combinatorio y las agotadoras variaciones pasionales de Sade. Cada demostración de que la Historia o la Sociología o la Economía o la Política son escrituras literarias, confirma mi convicción de que lo contrario puede ser igualmente cierto. Mi nihilismo comunica con casi todos los demás ismos. Desgraciado de mí, nunca he podido asumir en su totalidad las espléndidas cargas de la misión histórica del escritor, pero mucho menos la inopia del Decálogo del Postescritor. Si el lenguaje es el principal vínculo de las relaciones sociales, ¿cómo evitar que transmita contenidos sociales?

Quizá consentiría en no inmiscuirme en las funciones que hoy quieren monopolizar el científico, el político, el periodista, el militar, el financiero, el publicitario, siempre que de manera equitativa todos ellos renuncien a escribir.

Aquél de vosotros que esté sin pecado, que arroje su primer cero.

JULIO —

1

Un muchacho de unos 19 años y de mirada distante como de poeta o marinero toca la puerta de la oficina de una revista literaria y deja unas cuartillas. A los pocos días pasa de nuevo por allí, le dicen que su relato va a ser publicado y quizá le anticipan un modesto estipendio. La anécdota sería anodina de no ser porque el director de la revista es Jorge Luis Borges, el cuento es “Casa tomada”, y el adolescente es el entonces desconocido Julio Cortázar. El destino del primero será el exilio de la progresiva ceguera; el del segundo, la emigración y desde 1973 el destierro; “Casa tomada” se convertirá en el relato emblemático del extrañamiento y de la expatriación latinoamericana.

2

Entre los riesgos de la celebridad está el de ser tomado o propuesto como modelo. En el escritor este riesgo se materializa en tres formas: por la influencia de sus textos en el arte literario; por el ejemplo de su manera de vivir, y por los efectos de su docencia. Las tres circunstancias están conectadas. Si, según decía Buffon, el estilo es el hombre, también lo son sus enseñanzas.

3

El artista descifra y mueve al mundo con su obra. El universo de Julio es inseguro y contingente. Por momentos lo pueblan animales como las manuscipias, que producen cefalea. A ratos sus ciudadanos son tan inconsistentes y aleatorios como su mundo: los cronopios, Berthe Trépat, Horacio Olivera. La ley de ese cosmos es la yuxtaposición de la pequeñez con la incongruencia. Los hermanos huérfanos de “Casa tomada” son expulsados de su hogar por una fuerza invisible e irresistible. Un maya a punto de ser sacrificado en una pirámide sueña que recorre una ciudad luminosa en una máquina inexplicable. El universo de las famas es minucioso y monótono, apenas refutado por los arranques de locura de cronopios y de esperas. Horacio no se enamora en París de La Maga, pero sí se apasiona en Buenos Aires de la esposa de su mejor amigo, providencialmente parecida a La Maga. Esta yuxtaposición recorre toda su obra; quizá culmina en *La vuelta al día en 80 mundos*, repertorio inverosímil donde narrativa, poesía, ensayo, humor y absurdo coexisten sin rechazo inmunológico. Esta celebración de la incongruencia crea escuela.

4

La alternación de la pequeñez con lo inaudito se eleva a sistema en *Rayuela*, novela dividida entre capítulos sensatos, funcionales, necesarios, y capítulos divagantes, decorativos o estáticos, que el autor apila en una sección final como *prescindibles*. Vale decir, unos son famas, y otros cronopios. Oportunas numeraciones permiten leer los capítulos sensatos intercalados con los prescindibles; o bien recorrer en masa cada categoría, o hacerlo al azar. Estas variantes sugieren que nada es categóricamente trivial ni imprescindible, que la coexistencia entre lo uno y lo otro bien puede definir una poética o una vida. Me decía Darcy Ribeiro que en *Rayuela* el escritor había dejado los andamios después

de terminar el edificio. Pero Fruto Vivas me argumentó que usualmente la arquitectura de los andamios, livianos, baratos, resistentes, fáciles de armar, es superior a la del pesado edificio.

5

El humor es contradicción entre extremos, y justamente uno de los atrevimientos de Cortázar es infringir la demoledora solemnidad que entonces paralizaba gran parte de la literatura latinoamericana y caribeña. Humor es nihilismo amable, rebelión sin ínfulas de heroísmo, vínculo que impide que la distancia se transforme en desasimiento, simultánea condena y absolución de la condición humana. La obra de Julio sonrío; la gracia es la varita mágica que rompe el círculo infernal que arrastra de la sensualidad del bolero a la rabia de la ranchera, de ésta a la resignación del tango y de allí al desenfreno de la salsa y la rumba para comenzar de nuevo. Quizá el humor sea todas las melodías tocadas al mismo tiempo, contradiciéndose, enriqueciéndose.

6

El verdadero escritor es un exiliado que describe el mundo para intentar pertenecerle. En entrevista concedida a Martín Caparrós dos meses antes de morir, Julio aclara que no le gustaba que lo trataran de tal porque “El exiliado es el hombre que se va porque si no se va lo matan. No es mi caso: yo me fui y viví en París porque me dio la santa gana”. Pero cuando empezaron las amenazas de muerte, a partir de 1973, su emigración se volvió destierro. Aunque mucho antes, con *Rayuela*, había escrito la obra fundacional de la literatura del exilio: la que ve la patria desde el cristal de la nostalgia o de la distancia, condición que tan injustificadamente criticaron José María Arguedas y Oscar Collazos. Desde entonces “Éramos, como me calificó un señor, los jefes intelectuales de la subversión en el exilio”. Liderazgo nada fácil, entre diluvios de insultos

del conservadurismo y reclamos de incondicionalidad del progresismo. Julio estuvo allí siempre que pudo o lo dejaron, en los países asediados o junto a las izquierdas diezmadas, aportando amistad y claridad.

7

Maestro es quien extrae enseñanzas de la propia vida y las comparte. Para conocer la intermitente docencia de Cortázar son fundamentales su propio libro *Esencia y misión del maestro. Papeles inesperados* (Alfaguara, Bogotá, Colombia, 2009) y la tesis de Gipsy Gastello *Un maestro de literatura: Julio Cortázar: identidad, narración y magisterio* (2023). Durante su infancia recibe clases de profesores que califica de “vejigas infladas”. Enseña para sobrevivir y ayudar a su familia mientras aprende su verdadero oficio, la escritura. Maestro Normal, da clases en Cuyo y Chivilcoy. Se desempeña en Francia como traductor y finalmente como autor consagrado. Desde entonces su enseñanza es la del compromiso. Defiende los movimientos progresistas, la Revolución Cubana la nicaragüense, la venezolana. Exalta el idioma como escudo de la identidad. Más allá de pasajes y pasaportes, sigue siendo latinoamericano y caribeño, al mismo tiempo espectador y protagonista de nuestro drama. Lección para quienes habitan una Europa mental que nunca los aceptará como iguales.

8

De su ausencia nos consuela apenas el recuerdo de su fanatismo por la amistad y la música, de sus incomparables amores, del brutal destino que los segó, de la certidumbre de que su existencia fue una novela que sólo pudo haber escrito Julio Cortázar.

AMOR Y NARRATIVA —

Nunca la misma, pero la misma
canción que siempre recomienza.
LEO DE GREIFF: “Sonatina”

Eros y Tanatos

Toda narrativa amorosa cuenta idéntica historia: alguien es irresistiblemente atraído hacia otra persona de la cual la separan abismos sociales, ideológicos, políticos o de amor propio: el intento de vencerlos culmina en irreparable tragedia. A tal sociedad, tal restricción de la sexualidad: al margen y por encima de ella el deseo trama otras uniones. “Todo lo que se hace por amor está más allá del bien y el mal”, aclara Nietzsche, a quien no cuestiono porque acostumbra decir verdades disimuladas como despropósitos.

Inocentada chovinista es entonces la de Denis de Rougemont al postular en *El amor y Occidente* (1938) que el enamoramiento fue inventado por los trovadores provenzales del siglo XIII. Por amor muere Adán el fruto prohibido de las manos de Eva. El “Cantar de los Cantares” compila excelencias de la amada que sólo la pasión pudo sentir y la beatería reducir a alegoría de unión con Dios. La antigüedad greco romana es

ba canal de transgresiones con sus correspondientes catástrofes. Según Homero, no hubo tal raptó de Helena, sino seducción propiciada por Afrodita. En la *Odisea*, la Diosa del Amor traiciona al herrero Hefaios con el guerrero Ares, pero también devanea con Hermes, Poseidón, Dionis, Butles, Anquises y Adonis, al margen de todo veto institucional. El paciente, divinal Odiseo demora su regreso a Ítaca por la afectuosa ninfa Calipso, quien lo retiene siete años y le da dos hijos: difícil pensar que tan prolongada demora no obedeciera a un fuerte sentimiento o que el reencuentro con Penélope fuera mero cumplimiento del deber conyugal.

Dime cómo es la sociedad y te diré cómo Amor la desafía. En *El asno de oro*, hacia el siglo II antes de Cristo, Apuleyo nos transmite la más completa de las versiones del mito de Eros y Siquis. Siquis –el alma– es tan bella, que Afrodita celosa envía a su hijo Eros a asesinarla. Conmovido por la gracia de la víctima, en lugar de ultimarla Eros la desposa, a condición de visitarla sólo de noche, cuando la tiniebla oculta su rostro verdadero. Movida por sus intrigantes hermanas, Siquis intenta ultimar a su dormido amante: la lámpara ilumina sus perfectas facciones y la disuade, una gota de aceite caliente despierta al Dios, quien abandona a Siquis resentido por su falta de confianza, y sólo tras larga separación –que incluye visita de la joven a los infiernos– se une de nuevo a ella, para engendrar a la bella Hedoné, el placer. Consta en esta narrativa una triple transgresión: la del hijo que desobedece a su imperiosa madre, la de la hermana que incumple la sentencia fraterna, la de la amante que quiere poseer a plenitud al amado. Delicada alegoría del secreto que debe guardar toda unión, de la tensión entre cuerpo e intelecto o del enigma mismo del amor, la lámpara de Siquis no debe disipar el misterio que rodea y debe rodear lo más importante de nuestras vidas.

En el mismo sentido, el músico Orfeo intenta rescatar de los infiernos a su adorada Eurídice, aplacando fieras y demonios con su melodía.

Hades le permite llevar de vuelta a su amada al reino de los vivos, a condición de no mirarla antes de haber llegado. Al igual que Siquis, Orfeo no resiste la tentación de volver la vista para contemplar a su pareja, y por esta contravención Hades la regresa al inframundo. La clave de ambas historias, como la de la pasión misma, es la necesidad del misterio como vínculo y sello del amor.

En sus diálogos *Fedón* y *El banquete*, Platón nos considera seres incompletos a quienes una divinidad fraccionó en mitades: buscamos nuestra parte escindida como un deseo de participar en la belleza. Pero, ¿si somos horribles, para qué procuraríamos nuestra réplica? ¿Y por qué amamos seres cuya fealdad nos arrebatara? Quizá la belleza no sea más que un mito fundado en el amor, o viceversa.

Reseña Stendahl en *Del Amor*, que en el Medievo Cortes de prudentes y sabias damas sentenciaban sobre querellas sentimentales. Su primer estatuto declaraba que en matrimonio no puede haber amor, pues lo mantiene la obligación y no el sentimiento. A lo largo de la Historia se juzga tan indispensable el vínculo conyugal, que hay que inventar miles de pretextos para excusar la pasión que lo desafía o elude. Un Dios ciego lanza flechas al azar; un filtro amoroso nubla la razón medieval de Tristán e Isolda; una vieja tan cercana a la muerte que no sabe si vivirá un día más pavimenta el camino del cual no regresarán Calixto y Melibea. En el Canto XII (*Combatimento de Tancredi e Clorinda*) de *La Ierosalene Liberata* (1581) de Torcuato Tasso, el cristiano Tancredi combate y mata a su amada la guerrera musulmana Clorinda, a quien no reconoce pues le cubre el rostro la armadura. En el ser amado hay un secreto que nos elude; igualmente trágico es respetarlo o develarlo: tanto como destruir lo que no conocemos.

La narración IX del *Heptamerón* de la Reina Margarita de Navarra (1558), sintetiza la secular confrontación entre amor y posición social.

Un caballero ama entrañablemente a una joven cuyo padre trama casarla con alguien de mayor riqueza; la pena del amante es tal, que enferma y apenas alienta cuando lo visitan madre e hija, pero decide no sanar sabiendo que la salud le puede acarrear el abandono de un afecto quizá alimentado por la lástima, y así muere literalmente de amores. Para la pasión todas las excusas son válidas.

No hay vínculo literario más indisoluble que el de Eros y Tanatos. Con igual rigor diezma a los personajes de Shakespeare Romeo, Julieta, Otelo y Desdémona, que a la incestuosa Annabella de *Tis Pity She's a Whore*, de John Ford (1629). Contra los bienes perdurables de la sociedad –propiedad, posición, familia– insurgen los valores efímeros de la pasión: juventud, infatuación, belleza. Hay que elegir entre la muerte en vida –el deber– y la muerte de la vida: el sacrificio que todo amor exige.

Mejor suerte no corren en la vida real aquellas a quienes su belleza transfigura en leyendas o musas: la adúltera Francesca da Rimini es asesinada por su esposo, Beatrice Portinari se retira al Paraíso del Dante a los 23 años; la incomparable Simoneta Vespucci a los 24, tras ser convertida para la eternidad en Venus surgiendo de las aguas por quien la idolatró sin esperanzas hasta el fin de sus luminosos días, Sandro Boticelli. *Amor omnia vincit*, reza el dicho latino: Amor vence todo. Una cadena de deseo nos une con la primera célula viviente; amor quizá nos unirá con la última que aliente.

El demoníaco Don Juan

En el funeral de las amadas ideales irrumpe en pleno Renacimiento sin ser invitado Don Juan, quizá el más persistente y ubicuo personaje de la literatura occidental. Centenares de obras lo toman como tema: al menos noventa son perdurables, pero ninguna está a su altura. Don Juan es el rebelde perfecto: sería el paradigma de la libertad absoluta de

no ser esclavo de su deseo, para cuya satisfacción no reconoce barreras morales, jurídicas, políticas ni religiosas. En la versión de Lord Byron proclama el credo de su incredulidad:

*Nada más cierto que desconfiar de tus sentidos
¿Pero tienes acaso otras evidencias?
En cuanto a mí, nada conozco y nada niego
Admito, rechazo ni condeno, ¿y tú qué sabes
excepto quizá que para morir naciste
y que todo podría al fin resultar falso?*

Su aparición no es accidental: el poderoso seductor es versión libidinal de *El Príncipe* de Maquiavelo: inescrupulosamente aplica todas las violencias y las simulaciones para conquistar sus fines. Activa antítesis patriarcal de la Afrodita matriarcal pasiva, cuando no enamora, engaña o fuerza: se hace pasar por prometido de la víctima, ofrece dinero o matrimonio, finge sentimientos. En las versiones de Tirso de Molina, de Molière, de Da Ponte y de Byron declara sin ambages su rebelión contra Dios: con demoníaca soberbia se niega a arrepentirse mientras la estatua del Comendador lo arrastra a los infiernos. Héroe de la demasía amorosa, el seductor no se enamora nunca, salvo en el mediocre drama de Zorrilla, donde además un conveniente arrepentimiento post mortem le franquea el camino del cielo. En su perversa soledad, el Burlador reniega no sólo de Dios, sino también del género humano, del cual requiere apenas el efímero placer y no la compañía. Entre Don Juan y la divinidad caben sólo puntos intermedios; nos toca definir cuál representa lo real y cuál lo imaginario.

La superabundancia pasional e intelectual de Don Juan inspira multitud de epígonos e imitadores, reales e imaginarios. A su lado, todas las demasías parecen insípidas: la del avaro, la del tirano, la del sabio. Supuestamente Giacomo Casanova comparte la pasión que suscita,

pero difícilmente podemos llamar amor sus sibaritismos con fáciles y quizá inventadas compañeras de lecho. Son en alguna forma Don Juanes los libertinos del marqués de Sade, pero no operan por el encanto y la audacia personales, sino mediante el monótono abuso de poderes políticos, eclesiásticos o económicos que sólo encuentran placer en el sufrimiento ajeno. La protagonista de *Juliette, o las prosperidades del vicio* (1796) aplica el libertinaje como herramienta del lucro y la impunidad. El réprobo no es ya el individuo que busca el placer: la sociedad sería el gran transgresor que se devora a sí mismo.

Si el único objetivo de la vida es reproducirse, quizá se entienda la proliferación anecdótica de un Don Juan empeñado en fecundar tantas parejas y obras como sea posible. Su fuerza vital desborda narrativas paralelas que lo replican o aluden. El *Buscón Don Pablos* (1625) de Quevedo es un Don Juan sin belleza y sin coraje, que adopta todas las estrategias del fraude y del engaño para sobrevivir. El *Fausto* (1604) de Marlowe y el de Goethe (1808) son lastimeras historias sobre académicos que venden su alma al diablo para conseguir lo que el tenorio logra sin esfuerzo, pues él es su propio demonio. Quizá tenga antecedentes donjuanescos toda la narrativa gótica que inicia John William Polidori, el desventurado médico de Lord Byron, con su novela *El vampiro* (1819). Un excelente Don Juan podría ser el príncipe Stavroguin, de *Demonios*, de Dostoievsky (1871), salvo que su desprecio hacia el hombre y la mujer lo lleva a casarse con una atrasada mental. El Marqués de Bradomín, el modernista Don Juan “feo, católico y sentimental” de las *Sonatas* (1902) de Ramón del Valle Inclán, añade a sus transgresiones, como Lord Byron, el incesto con su propia hija. *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, es el retrato brutal del derecho de pernada en el latifundio latinoamericano y el paralelo culto de la fuerza sexual y de la muerte. Como en el drama de Zorrilla, el protagonista no es correspondido por la única que ama, y tampoco sabe al final de su historia que está ya muerto. Enrique Jardiel Poncela en

¿Pero... hubo alguna vez 11 000 vírgenes? (1931) presenta un Don Juan que comete el error de enamorarse de la primera que lo rechaza, una seductora femenina con igual número de conquistas, tras lo cual sólo le queda desplomarse en la decadencia. Idéntico yerro perpetra el paidófilo Humbert Humbert en la *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov. En mi pieza *El Tirano Aguirre conquista El Dorado* (1976), imagino un Don Juan desprovisto de su razón de ser cuando lo acosan Amazonas que practican un furioso amor libre. El burlador de Sevilla ha sido siempre objeto de abominación feminista, incluso cuando la industrialización avanzada intenta suprimir la familia y con ella el tabú contra la sexualidad. La última víctima de Don Juan es siempre él mismo.

Prejuicios y conveniencias

Lejana de las trepidantes audacias de Don Juan es la mojigata infracción de las normas sociales de la pequeña burguesía inglesa de la Regencia. Infinidad de mocitas de clase media languidecen sin otra perspectiva que trabajar de institutrices o ser solicitadas en matrimonio por prósperos herederos mejor situados. La reticencia es el instrumento para vencer este desnivel de rangos en *Sense and Prejudice* (1810), de Jane Austen. Para el emparejamiento conyugal a veces es necesaria la degradación del candidato oligarca mediante heridas inhabilitantes y ceguera, como en *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Bronté. No son tan afortunadas las tentativas de escalación matrimonial masculina: el pícaro tahúr de *The luck of Barry Lyndon* (1844), de William Makepeace Thackeray, lleva al altar a la rica viuda de Lyndon, pero dilapida la fortuna de ésta, y muere divorciado y alcoholizado en prisión por deudas.

El amor en tiempos del romanticismo

El romanticismo, que valora el arrebató espontáneo por sobre el cálculo ilustrado, reincide en engendrar héroes desgarrados entre amor

y convenciones. En 1774 Goethe publica su semi autobiográfica *Cuitas del Joven Werther*, cuyo protagonista se enamora de Charlotte, no puede convencerla de que deje a su marido, y siguiendo la convención trágica de la literatura amorosa se descerraja un tiro, ejemplo que en su época siguen otros cuarenta suicidas reales, mientras que su cuitado autor sobrevive hasta los 83 años.

Según los dictámenes del filósofo del romanticismo Juan Jacobo Rousseau, la civilización corrompe, y los mejores pueblos son aquellos recién constituidos, lo más cercanos posibles a la naturaleza. Justamente, el Nuevo Mundo la ofrece en abundancia; durante breve temporada el romanticismo del Viejo Mundo vive una ilusoria luna de miel con una América poblada de buenos salvajes.

Pablo y Virginia (1787) del botánico Bernardino de Saint Pierre, expone el embeleso romántico por la naturaleza apenas modificada por el hombre. Los tórtolos son hijos naturales de dos damas que por el descrédito de haber sido seducidas viven de su trabajo como colonas inmigradas en la Isla Mauricio, sitio de belleza exuberante con una equiparable fraternidad entre los pobladores, a pesar de que subsiste la esclavitud. La madre de Virginia se opone a la relación; envía a su hija a Francia, y cuando ésta regresa años después, la nave naufraga en las costas a la vista de Pablo. Desde Afrodita, nada más peligroso para los idilios que las futuras suegras y los entornos paradisiacos.

Atala o Los amores de dos salvajes en el desierto (1801) de René de Chateaubriand, sitúa entre aborrecibles aborígenes del Nuevo Mundo la pasión entre Chactas, un indígena Natchez, y la joven Atala, mestiza Muscogee y cristiana, condenada por un juramento de su madre a permanecer virgen, obstáculo que la lleva a envenenarse. La pasión romántica por la naturaleza americana contrae esponsales con el prejuicio que desde entonces dictamina que lo único maligno y digno de ser erradicado en ella son sus nativos.

Mientras tanto en Europa el suicidio literario del joven Werther presagia lo que Alfredo de Musset en su *Confesión de un hijo del Siglo* (1836) llamará “el mal del siglo”: la desesperanza. Una juventud que ve en la Revolución y la gesta napoleónica la posibilidad del ascenso social por la audacia y el talento, se despeña de nuevo por la escalinata de la sociedad clasista y la restauración monárquica. Clausurada la subversión revolucionaria, se reabre la infracción conyugal.

La obra suprema del perspicaz Stendahl no es *Rojo y Negro* (1830) sino su elucidatorio ensayo *Del Amor* (1822), al cual se regresa tras cada cataclismo de la vida. Allí sostiene que enamorarse es una cristalización, como la de la rama abandonada en la mina de sal en Salzburgo, que al poco tiempo luce radiantes diademas minerales. “Lo que yo llamo cristalización es la operación del espíritu que en todo suceso y en toda circunstancia descubre nuevas perfecciones del objeto amado”, resume. Retocamos la imagen del ser adorado hasta hacerla irreconocible, y es de este fantasma que nos enamoramos. Igualmente, despiadada es su descripción de las etapas del fenómeno (al cual diagnostica como “enfermedad”): Admiración, expectativa, esperanza, nacimiento del amor, primera cristalización, duda y segunda cristalización. Pero por qué entre miles elegimos una específica persona para cristalizarla. Por qué persistimos en esta escogencia, incluso sin expectativas ni esperanza. Por qué, en el abismo de la duda o el rechazo, si se nos ofreciera la fórmula mágica del desamor, elegiríamos seguir enamorados. Contra amor el único antídoto es satisfacerlo.

En sus novelas Stendahl alterna con ordenada incoherencia estas fases para describir una pasión nunca igual a sí misma. Con empecinada y contradictoria inconstancia Julien Sorel en *Rojo y Negro* ama y odia al mismo tiempo a madame Renal y a la rica heredera Matilde de la Mole en una palpitación pendular que sólo puede llevar al cadalso.

Dos dramas paralelos y se diría que idénticos intensifican desencuentros entre pasión y convencionalismos románticos. *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1857) y *Ana Karenina*, de León Tolstoi (1878) describen adúlteras que quieren tener amantes sin perder el estatus que les proveen sus maridos. Ante la amenaza de que sus inconstancias las degraden socialmente, eligen destruirse: parecerían más enamoradas de sus privilegios que de sus cortejantes.

Menos exaltada, pero más real y profunda, es la novela de Iván Góncarov, *Oblomov* (1859). El protagonista representa una clase dominante que deviene progresivamente inútil, pero es mucho más complejo que el sujeto de una sátira social. Oblomov pasa más de un centenar de páginas sin salir de su lecho: desperdicia todas las oportunidades de ascenso y de progreso, pierde a su novia por falta de iniciativa: tras esta progresiva inoperancia asoma el desprecio de fondo a la sociedad en cuyos juegos se niega a participar, y al mismo amor, que quizá no sea más que otro juego sacrificable a la vacía inercia. Tras la amable pereza de Oblómov asoma el temido nihilismo, el atroz cuestionamiento de todos y de todo, en este caso sugerido sin retórica ni prepotencia.

En *El Príncipe Idiota*, de Dostoievski, (1869) la bella Nastassia Filipovna ha sido poseída por su tutor Totski; y manipula su condición de víctima para culpabilizar y atormentar tanto al corruptor como a sus sucesivos pretendientes, al extremo de que la joven Aglaya Ivanovna Epanchina la apostrofa diciéndole que “Sin esa desgracia, usted sería mucho menos feliz de lo que es, o no sería feliz en absoluto”. Como obligada secuela trágica de toda historia sentimental, el pretendiente Rogochin asesina a Nastassia y su otro cortejante, el príncipe Mishkin, pierde la razón. Sobre el atormentado eslavo afirma James Joyce: “Dostoievski ha contribuido más que ningún otro escritor a forjar la prosa moderna y llevarla a su intensidad actual. Fue su potencia explosiva la que hizo saltar en pedazos la novela victoriana, con sus

trivialidades perfectamente dispuestas y todas esas doncellas que sonrían con afectación: libros faltos de imaginación y de violencia. Sé que hay quienes dicen que Dostoievski tenía ideas descabelladas, incluso que estaba loco, pero lo cierto es que los elementos que manejó en sus obras –la violencia y el deseo– son el aliento mismo de la literatura. Se ha hablado mucho de su condena a muerte, que se le conmutó cuando estaba a punto de ser fusilado, y de sus cuatro años de cautiverio en Siberia: una experiencia que no forjó, sin embargo, su temperamento, aunque es posible que lo exacerbara. Siempre estuvo enamorado de la violencia, y eso es lo que le hace tan moderno, y lo que explica, además, que a sus contemporáneos les resultara desagradable: así, por ejemplo, a Turguénev, que odiaba la violencia. Tolstói no le veía apenas ningún talento literario, pero «admiraba su corazón». Este comentario tiene mucho de verdad, porque, si bien los personajes de Dostoievski actúan de manera extravagante, casi como enajenados, sus cimientos morales son firmes” (Arthur Power: *Conversaciones con James Joyce*). “Se dice que he roto los lazos del matrimonio, pero antes los lazos del matrimonio me habían roto a mí”, hace decir Nietzsche a una dama en hiriente aforismo que resume un siglo de convencionalismos.

En 1858, apenas un año después de la publicación de *Madame Bovary*, el compositor Jacques Offenbach estrena *Orfeo en los Infiernos*, opereta ligera que parodia el mito clásico para reprobar o quizá celebrar el desorden amoroso francés. Hace el papel de Venus su amante, la bella Marie Garnier, carismática joven que será retratada pictóricamente por Edouard Manet y literariamente por Emilio Zolá en su novela *Naná*. Éste adscribe su personaje a la decadente familia Rougon-Macquart, con la cual el novelista quiere demostrar que estamos determinados por nuestras taras genéticas. En efecto *Naná*, pobre figurante de variedades, triunfa en el papel de Diosa del Amor, y vive una gloriosa bacanal que arruina o aniquila a sus incontables adoradores, para morir horriblemente

desfigurada por la viruela el mismo día que arranca la desastrosa guerra Franco-Prusiana. La intención del relato es moralista, pero la vertiginosa anécdota de la debutante sin más proyecto que la entrega al placer y al instante abre un jubiloso paréntesis en la lúgubre narrativa decimonónica, y atisba quizá las extralimitaciones del Reino de la Libertad.

El amor en tiempos de la relatividad

El siglo XX contagia a la literatura la visión subjetivista de la física según la cual los fenómenos dependen del punto de vista del espectador. Justamente en 1900 detona como un estampido *Claudina en la Escuela*, novela de la provinciana veinteañera Gabrielle Sidonie Colette, casada con un explotador de escritores 16 años mayor. La visión aparentemente ingenua de la pícara colegiala baña en ácido las convenciones románticas y positivistas. Como nueva *Naná*, tanto la colegiala como su autora rompen todos los corsés de la física del amor de la *Belle Époque*, para afrontar jubilosamente la vida como mujeres libres, divorciadas, actrices, sáficas e incluso novelistas que sobreviven escribiendo sobre lo que no se debe escribir. El escándalo es la primera bandera de quienes irrumpen en el mercado como fuerza de trabajo, dueñas de sí mismas, agitadoras estéticas o políticas: personas.

Por el contrario, el remilgado rentista Marcel Proust publica a partir de 1913 su pudibunda crónica social en siete volúmenes *A la busca del tiempo perdido*, que describe con tediosa minucia los elaborados rituales de la clase adinerada para matar el tiempo. Sostiene Proust que el devenir altera nuestros recuerdos; quizá los modifica todavía más una mojigatería que oculta estratégicamente inconveniencias tales como que la novia del narrador, Albertina, quizá sea en realidad el compositor Reinaldo Hahn. Más que búsqueda, la narrativa de Proust es maquillaje: ninguno de sus delicados hallazgos escandaliza ni conmueve. Su novela breve *Un amor de Swann* es, por el contrario, vertiginosa narrativa stendahliana sobre la fugacidad de la pasión, la dicha, el sufrimiento.

El amor en tiempos del psicoanálisis

Asegura el inquisitivo doctor Freud que la neurosis se origina por la represión de deseos sexuales; debemos por tanto investigarlos mediante costosas sesiones terapéuticas a fin de reprimirlos mejor. Se inaugura la centuria con la insensatez surrealista y el disparate dadaísta: tras ellas palpita la pulsión libidinal, pero de tal manera escondida que nadie pueda entenderla y mucho menos satisfacerla. Una encuesta de la FNAC y *Le Monde* sobre las cien mejores novelas del siglo XX registra apenas 17 que tratan del Amor. Eros oculta una vez más su rostro, esta vez bajo el Sueño de la Razón.

En *El Gran Gatsby* (1925), de Scott Fitzgerald, un joven gangster arribista intenta reconquistar a su novia de la juventud, Daisy Buchanan, atrayéndola a suntuosas fiestas y luciendo repertorios de las camisas más hermosas del mundo. La homenajeadada, ahora casada con el rico heredero Tom, apenas vacila en esta subasta entre la opulencia adquirida y la heredada, y favorece la oferta de su acaudalado marido. No sabemos si el suntuoso cortejo de Gatsby busca recuperar un sueño juvenil o legitimar su fortuna vinculándola con un apellido de renombre. Un mecánico celoso corta la disyuntiva abaleando al nuevo rico pandillero, a quien cree amante de su esposa. El objeto del deseo parece, más que una dama, la fortuna rápida sin la cual amor y dicha parecen impensables. *Love is money*, o quizá *Money is love*.

En *Nadja* (1928) antinovela desbordante de digresiones y extravagancias autobiográficas, André Breton revive sus platónicas conversaciones de cinco meses con la perturbada obrera, traficante de cocaína y ocasional prostituta Leona Camille Ghislaine, alias Nadedja, aquejada de alucinaciones que motivan su reclusión en un hospital psiquiátrico durante 13 años hasta su muerte en 1942. La fugaz relación está signada por el ansia de eternidad: “—¿André? ¿André?... Escribirás una novela sobre mí.

Te lo aseguro. No digas que no. Ten cuidado: todo se desvanece, todo desaparece. Algo nuestro debe perdurar...” Chaperoneado por su esposa legítima, el juicioso André escribe la novela y jamás visita a su musa internada, mientras, según Michel Leiris, “el responsable de su locura (...) degusta tranquilamente un aperitivo en cualquier café”.

Resultado indirecto de la sexualización sicoanalítica y del masivo ingreso de la mujer al trabajo industrial es el *Trópico de Cáncer* (1934) y demás trópicos y tópicos de Henry Miller, copioso catálogo imaginario de violaciones sin sensualidad dedicado a desdeñar todas las variantes del Sueño Americano.

Una hiperestésica novela de Salvador Dalí, *Rostros ocultos*, (1943) explora en forma laberíntica el *clodalismo*, la pasión única y excluyente por la protagonista Solange de Cledá, entre un panteón de símbolos tanáticos: la máscara ortopédica de un piloto de combate herido en la cabeza, el pezón circundado de pequeños pezones secundarios como un disco de teléfono del seno de una parturienta, la renuncia al ser amado como prueba absoluta de devoción.

La espuma de los días, de Boris Vian (1947), propone un mundo en el cual el prodigio es normal y cotidiano. Los ingenieros diplomados ganan menos que los obreros, una casa empieza a achicarse físicamente, la adorada muere por un nenúfar que crece en sus pulmones. Como en los sueños, como en el realismo mágico, los amantes de este universo heterodoxo aceptan todos los prodigios, incluso el connubio del Amor y la Muerte, consagrado por el sacramento de la despedida.

Dos novelas registran la subyugación y quizá la extinción del amor por las paralelas ideologías de la ciencia y la política. En *Brave New World* de Aldous Huxley (1932) el amor ha desaparecido en aras de la libertad sexual. La reproducción es suplida por cadenas de montaje que gestan fetos predestinados para las diversas funciones sociales; la sexualidad

libre de tareas reproductivas se manifiesta en impersonales orgías estériles: preferir una pareja o apegarse a ella es absolutamente inmoral, o más bien ridículo.

En 1984 (1948) George Orwell anticipa una dictadura donde amor y familia desaparecieron en aras de la lealtad a un partido totalitario, que hace imposible la disidencia excluyendo del idioma las palabras que la expresan y de la historia los hechos que la sustentan. Bajo la amenaza de tortura, el protagonista Winston pide a gritos que se la apliquen a su amada; el único amor posible es hacia el Gran Hermano, el líder Único que a cada momento cambia de ideas, de políticas y de aliados.

Lolita (1955) del ruso nacionalizado estadounidense Vladimir Nabokov, fundada en hechos reales, parece nota al pie del enjundioso *Informe Kinsey* (1948) sobre la conducta sexual en Estados Unidos. El tabú cuya infracción expone la obra es el de la minoridad, que varía según las culturas. El aburrido y un tanto fáustico profesor Humbert Humbert es seducido por su hijastra Dolores, Lola o Lo, de 12 años de edad. Tras accidentados viajes para ocultar la relación, Lolita es previsiblemente atraída por otro corruptor más experimentado, quien la explota para orgías y filmaciones pornográficas. Inevitablemente, Humbert asesina a su doble; poco después el seducido muere en la cárcel y la seductora de parto. Para hacerse amar la niña se finge mujer y la mujer se comporta como niña. La inmortal Afrodita presenta así una hermana menor, la *nínfula*, presagiada por las *Claudinas* de Colette, cuya perturbadora atracción atormenta conciencias y expedientes penales.

Nuestra América, nuestro erotismo

Un libro completo requeriría aludir siquiera a América Latina y el Caribe, último refugio de una erótica desplazada de otras latitudes por el aburrimiento del amor líquido y la postmodernidad. Trescientos años

transcurren desde la invasión europea sin narrativas de amor, pues la legislación colonial prohíbe escribir o imprimir cualquier tipo de historias imaginarias.

Con la República se inician simultáneamente la narrativa y el romance amoroso en *Las sábanas de Barinas*, un primer ensayo novelístico de tema venezolano, aunque escrito y publicado en el exterior por un legionario extranjero, el capitán Richard Bowell. El autor entretiene una peripecia sentimental de enamorados, pero la intriga funciona por la oposición al romance de parientes republicanos y realistas, y gracias a las detalladas descripciones de las campañas independentistas llaneras y la imponente presencia de los caudillos –Páez, Morillo– cuyas figuras pesan más en la trama que las de los contrariados amantes.

Dejemos de lado la tartajosa *María* (1857), de Jorge Isaacs, segada en flor por la cursilería y la tisis, enfermedades románticas por excelencia, de nuevo en el entorno primordial y exuberante de la naturaleza y de las grandes haciendas que nunca serán heredadas por uniones felices.

El amor desencadena la seducción y una atropellada fuga de la pareja hacia el descampado en *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, pero los amantes y la pasión misma perecen devorados en el impersonal torbellino de violencia, vitalidad y proliferación de la selva.

Equiparablemente reducido es el elenco de narrativas dedicadas al amor en la pudibunda literatura venezolana. *Peonía* (1890) de Manuel Vicente Romerogarcía, describe de manera dinámica, sobria y escueta el asesinato de la amada de un joven topógrafo en la brutal ruralidad venezolana del siglo XIX. *En este país* (1916) de Luis Manuel Urbaneja Achelpol, cuenta en forma tierna y un tanto distante, quizá irónica, la ascensión social de un peón en el tráfago absurdo de una guerra civil, para lograr la mano de la heredera de una hacienda e integrarse como general al Empíreo aldeano del nuevo Ministerio de la Defensa.

Ifigenia (1924) de Teresa de la Parra, detalla el inconcebible sacrificio de una coqueta afligida por vivir en un país de feos mestizos, que elige casarse con un provechoso partido acomodado y metido en negocios petroleros, en lugar de escaparse con un médico bien parecido pero casado.

Doña Bárbara (1929) de Rómulo Gallegos, es la historia del desairado amor de Barbarita, mestiza, trabajadora de la tierra, sexualmente libre y para colmo mujer, por Santos Luzardo, blanco, doctor, soltero casto y propietario ausentista. Sabido es que para el positivismo de Indias los primeros rasgos emblematizan la Barbarie, y los segundos la Civilización. Derrotada por ésta, Barbarita (encarnación positivista de Hécate, Reina de los Infiernos) es tragada por un tremedal que la reintegra al mundo subterráneo, o conducida a éste por una misteriosa barca reminiscente de la de Caronte.

Más compleja es la narrativa de *Cantaclaro* (1934) también de Rómulo Gallegos, crepuscular resurrección de la figura de Don Juan y del mito de Orfeo. Florentino Coronado, trovador llanero, cabalga hasta el hato del doctor Payara. La esposa de éste antes del matrimonio había concebido de otro hombre a Rosángela, y tras darla a luz se suicida. Payara, que había ahorcado por cuatrero al verdadero padre, cría a la joven como si fuera su hija, pero ésta es atormentada por un amor edípico hacia él, agravado por la sospecha de que no sería su verdadero padre. Rosángela rompe el dilema escapándose con el mujeriego Florentino, quien sin embargo la conduce sin tocarla para entregarla a otra figura paterna, el hermano mayor del cantante. Como todo Don Juan, Florentino enfrenta al Diablo en un contrapunteo onírico, para luego desaparecer en el infierno de la rebelión armada o el olvido.

Dos sobrias novelas narran las penas del amor melancólico en las ciudades puerto sureñas. Horacio Quiroga en *Pasado Amor* (1929) describe la peripecia de dos enamorados jóvenes, inevitablemente distanciados

por la oposición de ambas familias. Se reencontrarán años después, pero la pasión ha muerto dejando como única herencia la tristeza. Igual de parca y escueta es *La tregua* (1960) de Mario Benedetti. Un cuarentón jubilado reencuentra el sentido de la vida en el romance casual con una bella joven, la cual muere de manera repentina y trivial de una anodina gripe, abriendo de nuevo las puertas del vacío.

Entre la infinidad de narrativas amorosas que debemos al casi infinito Brasil aludiremos apenas a *Gran Sertón, Veredas* (1956) de Joao Guimaraes Rosa. Un muchacho incorporado a la compleja insurrección de cangaceiros y yagunzos, rebeldes del honor, se siente inexplicablemente atraído hacia un camarada, Diadorim. La inexorable muerte revela que éste era en realidad una muchacha vestida de guerrero para sobrevivir mejor en la dura contienda de los sertones. Paralelamente, el texto evidencia la batalla cultural entre el portugués culto y las hablas populares, que es a su vez la guerra entre clases y existencias: el odio y el amor son lenguajes que a veces originan nuevas expresiones, nuevas vidas.

En otro sitio hemos hablado de *Rayuela*. En *Cien años de soledad* (1968) Gabriel García Márquez testimonia el portentoso festín de la vida de una familia tan extensa como un siglo, acostumbrada a presenciar impertérrita prodigios tan gloriosos como los que iluminan una eterna infancia. Las jóvenes vuelan, un pueblo es arrasado por la peste del olvido, las horas y las generaciones se suceden como procesiones de hormigas. El tabú repetidamente violado es el del incesto, transgresión inevitable en familias pueblerinas que parecen llenar todos los tiempos y los espacios. Sólo permanece inmutable la dualidad entre el Amor y la Muerte, pues es sabido que las estirpes condenadas a cien años de soledad no tienen una segunda oportunidad en esta tierra.

Desde entonces el peligroso Eros parece haberse residenciado en el Caribe, de donde nunca se había ausentado. “La Petra Rondón”, episodio

de *De dónde son los cantantes* (1967), y *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, son epítomes de una sensualidad hipercompleja, laberíntica y desatada, a medio camino entre el esperpento y la alucinación. *Que viva la música* (1977) del desaforado caleño Andrés Caicedo, lleva la percusión estilística y argumental hasta el martirio en el paso desde el desenfreno importado del rock hasta el raigal de la salsa, la prostitución y la violencia. Son experiencias límites, a las cuales sus autores no sobrevivieron.

Qué hemos compilado aquí, si no las infinitas, crueles y arduas estrategias de Tanatos para evitar que los amantes cumplan el rito gracias al cual nacieron y para el cual han sido destinados.

Misterio del Amor, que vence a la Muerte entregándosele para renacer sin memoria, en la trama infinita de los tiempos y las transmutaciones.

UN SIGLO CON ULISES —

Considero esta obra como la expresión más importante que nuestra época haya encontrado: es un libro con el que todos tenemos deudas y del que ninguno puede escapar.

T.S. ELIOT: "Ulises y el mito".

Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos
que ha rescatado tu obstinado rigor.

Soy los que no conoces y los que salvas.

JORGE LUIS BORGES: "Invocación a James Joyce."

Non serviam

"No serviré a aquello en lo que ya no creo, sea mi hogar, mi patria o mi iglesia; y trataré de expresarme en alguna forma de vida o arte tan libre e integralmente como pueda, defendiéndome con las únicas armas que me permito usar –silencio, exilio, astucia." Tal es la consigna del protagonista de *El artista adolescente*, de James Joyce (Joyce, James: 1963, 285). Sus palabras hacen eco al *Non serviam* que se atribuye a Lucifer al rebelarse contra el Altísimo, y prefiguran al Stephen Dedalus a quien Buck Mulligan reprocha en el segundo capítulo del *Ulises*: "te pudiste arrodillar, maldita sea, Kinch, cuando te lo pidió tu madre moribunda" (Joyce, James: 1961, 12). Y en efecto, durante sus últimos días en 1903

la madre de James Joyce le suplicó infructuosamente que se confesara y comulgara; y tanto él como su hermano Stanislaus se negaron a arrodillarse a orar a su cabecera. Según testimonia posteriormente Stanislaus “Ninguno de los dos le prestó atención, pero la escena abrasó el alma de mi hermano. La mía no” (Joyce, Stanislaus: 1961, 258). El episodio golpea al joven incrédulo: la madre de Stephen reaparece como fantasma, con aliento de cenizas, en el episodio de “Circe”, del *Ulises*. (Joyce, James: 1961, 580). Cabe preguntar qué forma de vida o arte elegirá un hombre que ya no cree en hogar, patria ni iglesia, ni en los requerimientos que en su nombre le formule la madre.

Silencio, exilio, astucia

La pregunta es atingente para todo contemporáneo que se haya negado a arrodillarse en el funeral postmoderno de la ética, la política, la historia y las ideologías –pero no del Mercado– al cual convoca la postmodernidad oficial. Veamos las respuestas del enfermizo, cegato e incrédulo James Joyce, siguiendo la prolija biografía de Richard Ellman, que documenta casi día a día la trayectoria del escritor (Ellman, 1966). Comencemos por su forma de vida. Elude sistemáticamente toda complicidad con el poder. Rompe simultáneamente con hogar y familia. Abandona estudios de medicina y una prometedor carrera de tenor para la cual mostraba relevantes dones. Malvive como intermitente profesor de inglés. Tras 27 años de unión se casa tardíamente con el amor de toda su vida, Norah Barnacle, sólo para proteger a los descendientes. Rompe territorialmente con su patria al llevar vida de exiliado voluntario. Al final queda solitario, condición reservada a quien conquista el derecho a ser libre. “¡Mi amor, mi amor, mi amor! ¿Por qué me dejas solo?”, clama en el último verso de *Chamber Music* (Joyce, James: 1965, 44).

Alguna forma de vida o arte tan libre e integralmente

Veamos cómo logra Joyce su propósito de “expresarme en alguna forma de vida o arte tan libre e integralmente como pueda, defendiéndome con las únicas armas que me permito usar –silencio, exilio, astucia–.” La modernidad había desmontado todos los avatares de lo sagrado, anulando mitologías, religión, patriotismo, finalmente racionalidad y sentido de la vida. Del antiguo Rey de la Creación sólo restaba un patético homo economicus, sin más opción que plegarse a las fluctuaciones del mercado y las insignificancias de la cotidianidad. Se trata de los *Hollow Men*, los Hombres Huecos a los que se referirá Thomas S. Eliot en *The Waste Land*, del *Nowhere Man* de la canción homónima de John Lennon. Todos los intentos de escapar de esta nulidad llevaban a una nada todavía más exasperante: nihilismo, surrealismo, absurdo, Dadá. Al mismo tiempo que acepta la desinvestidura de las falsas divinidades mediante la razón, sirviéndose de la estética Joyce inviste de carácter sagrado la precaria condición del humano desmitificado.

Epifanías

El instrumento del agnóstico Joyce para esta unión de los contrarios es, paradójicamente, un término más afín al campo de la mística que al de la ciencia positiva. Su hermano Stanislaus testimonia que “otra forma experimental de su impulso literario consistió, mientras vivíamos en esa casa, en la anotación de lo que llamó ‘epifanías’: manifestaciones o revelaciones” (Joyce, Stanislaus, 149). En su esbozo de novela *Stephen Hero*, publicada póstumamente en 1944, habla primero de eucaristías, y luego afirma: “Para él una epifanía significaba una repentina manifestación espiritual, bien en la vulgaridad de la expresión o del gesto o en una memorable frase de la mente misma. Creía que el hombre de letras

debía compilar tales epifanías con cuidado extremo, reconociendo que ellas son en sí mismas el más delicado y evanescente de los momentos. (...) El alma del más común objeto, la estructura a la cual de tal manera se ajusta, nos parece radiante. El objeto alcanza su epifanía” (Joyce, James: 2022, 34). El poeta es un coleccionista de epifanías.

Mitología de lo cotidiano

La mitología fue una manera de expropiar lo cotidiano para situarlo en un plano trascendente que legitimara los poderes fácticos. Así, los déspotas fueron representados como Dioses omnipotentes y las deseadas mujeres como deidades del amor, dejando para los oprimidos las anónimas subordinaciones de súbdito y creyente. Joyce obra la operación contraria al investir de trascendencia todo acto a pesar de su precario carácter cotidiano. Así como la confiscación de la trascendencia del ser humano para asignarla a dioses o héroes sobrehumanos fue lograda mediante la retórica y la estética, Joyce utilizará las mismas armas – silencio, exilio, astucia– para restituir al precario hombre la divinidad. En su estética, cada acto es un sacramento común a todos a pesar de su intrascendencia o quizá gracias a ella. La década de navegación de Ulises de regreso a Ítaca equivale a la travesía de unas dieciséis horas del comisionista de anuncios publicitarios Leopold Bloom por las calles llenas de monstruos simbólicos de Dublín. Allí o en todas las ciudades están los vientos de Eolo de la información vacía, los lotófagos retirados del mundo rumiando los frutos del conocimiento, las rabetas del xenófobo Cíclope contra todos los pueblos, los turbios encantos de Circe, que transforman a los hombres en cerdos. Todo acto es sagrado por su recurrencia infinita, y su carácter de tal sólo se nos revela por la epifanía del Arte. Mediante la estética, Joyce reinvierte de trascendencia todo aquello que la razón aniquiló.

La conciencia increada de mi raza

Si quieres ser universal, escribe sobre tu aldea, decía Tolstoy. Se podría discutir hasta qué punto era Dublín el villorrio de un Joyce que pasó casi la mitad de su vida exiliado en Pola, Trieste, Londres, París y Zurich, y que en 1907 afirmaba en una conferencia “nadie que se auto respete querría permanecer en Irlanda. Más bien huirá de allí, como de un país que ha recibido la visita de un Júpiter iracundo” (Ellman: 268). Aunque socialista, no accederá a ninguna militancia; a pesar de que simpatiza con la causa nacional irlandesa, rechaza su violencia. Pero confesará posteriormente Joyce a Frank Budgen en Zurich, en 1918, que “quiero dar un retrato de Dublín tan completo que si la ciudad desapareciera repentinamente de la tierra, pudiera ser reconstruida a partir de mi libro”. De hecho, toda la obra narrativa de Joyce, desde *Dubliners* hasta *Finnegan’s Wake* (Joyce, James: 1967), está centrada en su ciudad natal. Para el asceta, la celda se hace amable habitándola; para el creador, su aldea se hace entrañable recreándola. Pues es imprescindible reinventarla. “El espejo resquebrajado de una criada”, es según Stephen Dedalus el símbolo del arte de la colonizada Irlanda (Joyce, James: 1961, 8). Le toca entonces asumir el colosal proyecto anunciado en la última página de *El artista adolescente*: “Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza” (Joyce, James: 1961, 292).

Modernidad

Para esta forja no valen espejos rotos de sirvientas. Lo nuevo se crea con herramientas originales. El otro nombre de la Modernidad es la innovación, apelativo inagotable porque renace eternamente. El *Ulises* apuesta por la vanguardia más que cualquiera otra obra contemporánea: por todas las vanguardias, por los procedimientos inéditos o

poco explorados. En 1888 Edouard Dujardin había lanzado su novela *Les lauriers sont coupés*, trabajada íntegramente con una técnica novedosa, el monólogo interior. Hasta entonces, la narración en primera persona era una reescritura de lo vivido, que seleccionaba y sintetizaba el tumulto de la experiencia en función de algún riguroso plan narrativo. El monólogo interior por el contrario, aparenta no seleccionar ni escoger: la contingencia en él asimila trivialidad y trascendencia, perennidad y fugacidad, así como las partículas elementales en la física contemporánea no parecerían seguir otra ley que el azar.

Realismo

En medio de sus colosales orgías estilísticas, y a pesar de ellas, el canon del *Ulises* es el realismo. Sus personajes no son héroes, sino reflejos fieles de la cotidianidad. Ninguno es profeta, modelo ni iluminado dueño de la clave de lo narrado. Todos son hormigas del gran hormiguero de Dublín, fidedignamente catalogado por la memoria y verificado por la guía catastral de la ciudad. Estas hormigas son descritas en sus incidencias mínimas –desayuno, defecación, masturbación–, algunas de las aberraciones catalogadas en la *Psychopatia Sexualis* de Kraft Ebing. También, en sus ínfimas estrategias de supervivencia: comisionistas de venta de anuncios, profesores de secundaria, redactores de prensa sensacionalista, policías, prostitutas, sablistas.

Formas

La forma es un medio expresivo. Todavía hay críticos que se vanaglorian de ignorar este principio. En entrevista con Kay Frazer y George Wickes, Aldous Huxley manifestó: “Joyce muestra en casi todas las formas concebibles cómo no debe escribirse una novela, y a continuación pasa a mostrar cómo debe escribirse” (Frazer, Kay, George Wickes et. al. :1968, 149). Ninguno de los proliferantes personajes del *Ulises* tiene

relieve por sí mismo. Los inviste de trascendencia la forma en la cual son narrados, como un traje a la medida. Así como cada región, cada clase social, cada profesión origina un habla, cada personaje y cada situación requiere y crea un discurso.

Ineluctable modalidad de lo visible

Aunque obra de un solo escritor, el *Ulises* es entonces narrado por multiplicidad de seres. En 1868 había publicado Wilkie Collins *The moonstone*, un policial cuya trama era narrada sucesiva y contradictoriamente por sus diversos personajes. El cubismo insertaba puntos de vista diferentes dentro del mismo cuadro, nada de extraño tiene que en la novela coexista el discurso de varios narradores, a veces antagónicos. Para la época el dadaísmo y el surrealismo enfrentaban la realidad positivista con los torbellinos del absurdo nihilista y las turbulencias del inconsciente, y la física relativista sostenía que el tiempo y el espacio dependían del punto de vista y el movimiento del observador. Joyce coincidió con Lenin en algunas de las sesiones del Cabaret Voltaire de Zurich. En el sitio también se declamaban poemas insensatos, se oficiaban liturgias estrambóticas (Ellman, 423). Nada de extraño tiene que en el *Ulises* interfieran como estática estribillos sin sentido, cantinelas, actos fallidos, retruécanos, slogans comerciales, reveladores juegos de palabras, arranques de sicopatía sexual. Un autor oculto, el inconsciente, interviene desde entonces desembozadamente en la descripción de la realidad.

Simultaneidad

Los tiempos requieren que esta realidad sea múltiple, o multitudinaria. Apenas tres años después del *Ulises*, Frans Masereel publica en 1925 su colección de xilografías *The city, a novel without words*, atropellada descripción expresionista del tráfigo urbano con sus capitalistas,

sus rascacielos, sus burocracias, sus juglares callejeros, sus rebeliones, sus trenes, sus rascacielos. En el cine, Dziga Vertov estrena en 1929 *El hombre con la filmadora*, la epopeya de un día en una ciudad moderna, con el ajetreado tráfico, los infinitos oficios, los tumultos, la danza, los deportes, el nacimiento y la muerte de sus ciudadanos. Aunque estrictamente documental, el film no registraba figuras eminentes, sino seres anónimos, y elevaba sus planos a la categoría de epifanías por el montaje, los contrastes, las cadencias, la cámara lenta, el *stop motion*. Seguramente ni Masereel ni Vertov conocieron el *Ulysses*, pero algo en el espíritu de la época los llevó, igual que a Joyce, a plasmar lo transitorio con el lente de la eternidad, a convertir en protagonista el anonimato de toda una ciudad.

Barroco

Barroca es la yuxtaposición de estéticas, efectos y temáticas en una misma obra. Persigue expresar la totalidad a través de la profusión y diversidad de signos, no sólo por el apoderamiento de formas de distintos tiempos, épocas y localidades, sino por su persistente invención, su insistencia en la posibilidad del hallazgo. Cada capítulo del *Ulises* estrena un estilo hasta sumar 18 o más procedimientos de escritura; a veces fulgura una innovación en cada página o cada párrafo para demostrar la relatividad de los instrumentos narrativos y a través de ella la de lo narrado. Además, cada capítulo se refiere a una locación, una hora, un órgano, un arte, un color, un símbolo. Este juego peligroso entre fondo y forma adquiere perennidad cuando se corresponden el uno y la otra. No hay mejor manera de sugerir el desarrollo de un feto que la parodia de la evolución del idioma inglés en el capítulo de “Los Bueyes del Sol”. Difícil expresar mejor el ambiente de un prostíbulo que a través de la dramaturgia alucinatoria del episodio de “Circe”. Quizá no haya forma más eficaz de sugerir el flujo de las ideas que se desvanecen antes del

sueño que el nebuloso monólogo sin signos de puntuación del episodio de “Penélope”, sugerido por cierto por las cartas de su pareja Norah Barnacle, en las cuales la puntuación estaba ausente. Crear una obra literaria es ante todo inventar un estilo, vale decir, un método; tantos como requiera lo narrado. Quizá esta lección sea aplicable a la totalidad de las artes y en alguna forma a la de las ciencias. Ser como Dioses, es la promesa para quienes prueben la fruta del árbol del Bien y del Mal. El Creador no sólo desafía al Supremo Autor descreyendo de él, sino suplantándolo en el oficio de convertir en mundos el vacío.

Monólogo interior

No hay pasado ni futuro: vivimos sólo el tumulto del presente, dijo Joyce. Desde la publicación de *Les lauriers sont coupés*, este tumulto se constituye en método, con el nombre de monólogo interior. En otro sitio indicamos que hasta entonces la narrativa era el discurso de un Autor Dios, que no intervenía en la trama pero conocía los pensamientos y actos de todos los personajes. Pero quien descrea de la Divinidad no puede creer tampoco en un Autor Dios omnisciente. En la narrativa, como en la vida y en la física relativista, no hay verdades absolutas, sino puntos de vista. El monólogo interior intenta expresar lo narrado a través del flujo de la conciencia: del hilo de los pensamientos del personaje o de los distintos personajes. En esta trama, como en el método de la libre asociación de ideas del psicoanálisis o del poema surrealista, abundan las incoherencias, las sorpresas, las evasiones, las divagaciones, las banalidades, los desvíos, las revelaciones. Si, según Descartes, pensar es existir, si de acuerdo con Heidegger, el Ser es el lenguaje, esta ininterrumpida cadena de pensamientos –pues los sueños no son más que los fantasmas sensoriales de ella– se teje desde el inicio de la conciencia y sólo se extingue con el fin de ésta. En su última obra, *Finnegan’s Wake*, intenta

justamente Joyce sugerir el delirante monólogo interior de los sueños en un lenguaje inextricable que equivale a la sombra (Joyce, James, 1967). Describir seres es reconstruir el flujo de su pensamiento.

Modernidad

El otro nombre de la Modernidad es la innovación, apelativo inagotable porque renace siempre. El *Ulises* apuesta por la vanguardia más que cualquiera otra obra contemporánea: por todas las vanguardias, por los procedimientos inéditos o poco explorados. Su épica lleva a la madurez los experimentos apenas insinuados en su época, para integrarlos en una obra mayor de cuyas ramificaciones brotarán casi todas las tendencias de la contemporaneidad. Del *Ulises* en efecto surgen las narrativas objetivistas de Dos Passos y de Hemingway, que describen la cotidianidad con un miedo inenarrable a condescender a la lírica. Del capítulo sobre “Los Bueyes del Sol” proceden infinidad de pastiches postmodernos que reponen prosas arcaicas, amaneradas o cursis. Del orgiástico episodio de “Circe” nacen todo el Teatro del Absurdo, Beckett, Ionesco, la incoherencia de los happenings, la feroz estética de los Esperpentos que hacia la misma época trabajaba Ramón del Valle Inclán, el Thomas Pynchon de *V* y de *Gravity's Rainbow*, el tumulto sensorial barroco que posteriormente cultivarían Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, toda esa celebración dionisiaca que posteriormente Bajtin denominará Carnavalización. De su inagotable repertorio imaginativo proceden quizá mucho Realismo Mágico o Real Maravilloso. Del helado interrogatorio del episodio de “Ítaca” deriva la impersonalidad de las descripciones objetivistas del *Nouveau Roman*. Su empleo detonante de lugares comunes, titulares de prensa, cuñas publicitarias, cantinelas de moda, onomatopeyas, alucinaciones y retruécanos prefigura el Pop. De la divagación preonírica de Molly Bloom en “Penélope” fluye mucha narrativa contemporánea desfachatada, coloquial, conversacional. Como bien dice Jorge Luis Borges,

que a veces trata en forma reticente al proteico irlandés: “Pues bien, el símbolo de esa aventura, de nuestra aventura, es notoriamente la obra de James Joyce. Quiero decir que, si tuviera que perderse todo lo que se llama literatura moderna, y hubiera que salvar dos libros, y esos dos libros que hubiera que elegir, digamos en todo el mundo, serían, en primer término, el *Ulises*, y luego el *Finnegans Wake*, de Joyce. Quiero decir que hay una suerte de aventura, una aventura que emprenden los jóvenes en todo el mundo; el mejor espejo de esa aventura es la obra de Joyce” (Borges, 1960).

Cien años de publicado ha cumplido el *Ulises* sin que su brillo se empañe ni su novedad se agote. Su legado resplandece sobre la cultura contemporánea como la metáfora del final del episodio de “Ítaca”: “El árbol celeste de las estrellas cargado de húmeda fruta de nocturno azul” (Joyce, 1961, 735).

EL RELATO DE TRES RELATOS —

De vez en cuando me preguntan cómo escribo mis novelas o mis cuentos. La pregunta me causa la misma perplejidad que infligió a San Agustín la petición de definir el tiempo: si no me lo preguntas, contestó, sé lo que es; en cuanto me lo preguntas, dejo de saberlo.

El proceso creativo, como el tiempo, es un camino que se puede desandar sólo imperfectamente, mediante esa reinvención llamada recuerdo. Detrás de la escritura de cada relato hay otro relato, y nadie sabe si ése era el importante, si el sendero era más valioso que el punto de llegada.

Sobre “Helena”

Mi primer recuerdo, la vista de una quebrada llena de automóviles herrumbrados en San José del Avila. Mi segundo recuerdo, el vuelo de una escuadrilla de cazas AT-6 sobre el patio de mi casa en Maracay. Mi tío Luis del Valle García López murió pilotando uno de ellos en una misión antisubmarina sobre Curazao durante la Segunda Guerra Mundial. Su viuda Nena del Valle conservó toda la vida su gorra de teniente colgada del sombrerero de la sala. Aprendí solo a hacer papagayos. Mi tío Pedro Valverde me enseñó a volar avionetas soltándome un timón sobre la selva en Guayana. Los niños aprendimos a volar papagayos en las faldas del

Ávila. Mi tío Pedro Valverde murió en una avioneta que otro piloto estrelló contra los saltos del Caroní. Debo a estos tíos icáricos una frustrada vocación por el vuelo. Debo a estas correrías por San José del Ávila el recuerdo de la intacta piel de una serpiente en el nicho de un cementerio abandonado, un pungente contacto con la miseria humana, y la fábula de un niño electrocutado al enredar su papagayo en un cable eléctrico. De adolescente miraba desde mi ventana sobrevolar papagayos encima de la rancharía de la Charneca. A los dieciséis años escribí sobre ellos un cuento de unas mil quinientas palabras. Tenía miseria y violencia, pero no amor. A los veintidós años lo reescribí en cinco mil palabras. Quizá tenía amor, pero no tenía muerte. La construcción de papagayos enseña a reducir el peso del material, hasta que el artefacto levanta vuelo. A los veintiséis años reescribí el cuento comprimiéndolo en unas mil palabras. A la miseria de siempre le superpuse la violencia política de la época. Sigo creyendo que debe su fuerza ascensional al contraste entre la fiesta del papel de seda en las nubes y el sórdido tirón del combate en la tierra. Un cuento se hace con recuerdos y técnica. Ninguna técnica eleva nada cuando no soplan vientos emocionales. Puede que el papagayo sea el Ángel caído, que también lo sea Helena, y que ésta a lo vez resuma todo lo perdido. La presencia de la muerte disipa todas sus metáforas.

Helena

Un papagayo se hace con papel y verada. Los demás niñitos decían que yo estaba enamorado de Helena. Se toman las veradas, se ponen en cruz y se amarran con pabilo. En realidad, lo que yo hice fue que no dejé que le pegaran una vez que la encontramos en el cerro. En las puntas de las veradas hay que hacer rajaduras con yilé para que se pueda amarrar el pabilo. Tirarle piedras y pepas de mango a las viejas y a las putas estaba bueno, pero dígame usted pegarle a una carajita. El pabilo se amarra en las veradas y se forma como un cuadrado, y si uno le pone más veradas,

como un barril como una rueda. Entonces me cantaban Rafucho tieneee novia. El papel mejor de seda, pero hay que robarlo de la quincalla si no se puede mejor de periódico. Y taaambien es puuuuta. El engrudo se puede hacer con harina, pero mejor robarle la goma a los niñitos que van a la escuela. A Manuelito le di un coñazo y desde entonces me cantaban nada más hasta tienee novia. Mejor echar poca goma para que no forme grumos. A las putas sí pero que culpa tenía la carajita de que la tuvieran en el burdel para que pasara la coleta. El papel que quede bien prensado sino al coger el aire se rompe. Mejor apedrear carros robarse las gallinas de los ranchos espichar los cauchos de los camiones. Hay que dejar huequitos para amarrar las guías. Aquel año fue cojonudo el italiano de la bodega se volvió loco y apuñaló al cuñado todos vimos cuando se lo llevaron preso. Las guías se miden de lado a lado del papagayo y de la cola. La policía mató por la espalda a un obrero que le decían activista. La cola se puede hacer de trapo. Ya me tenía arrecho lo de Rafucho tiene novia. El largo de la cola depende del tamaño del papagayo y del viento. En el farallón del cerro donde volábamos papagayos estaban instalando los cables de la luz eléctrica. Las yilés se pueden instalar a los lados, pero son más efectivas en la cola. En la tarde después de mentarle la madre al bodeguero subíamos con los papagayos y comenzábamos a esperar la brisa. Las yilés se pueden robar en la botica se pueden recoger las viejas que botan al suelo o se pueden comprar con la plata de los mandados, pero entonces a uno lo pelan. Al soplar la brisa volábamos los papagayos y los hacíamos embestirse para que las yilés cortaran el pabilo. Instaladas las yilés la cosa es tener noción de la maniobra. Aquella tarde tiré mi papagayo contra uno de papel rosado, grandote. Es necesario soltar guaral, recoger guaral, la cola da después el latigazo. El papagayo rosadote cayó y fue a dar al carajo sobre los techos de la policía, yo entonces embestí uno azul, muy movedizo. Dado el latigazo se debe coger altura otra vez, si no a uno también lo peinan. El papagayo azul cayó dando

vueltas como sacacorchos como rabo de cochino el dueño me gritaba y yo decía trancao y recogí una piedra por si acaso. La ventaja de la cola corta está en que como ondula mucho aumenta la movilidad del papagayo, pero existe el riesgo de que se corte ella misma. Corté otros dos papagayos, el segundo muy difícil, un barril amarillo que casi me cortó el pabilo a mí pero que de todos modos se vino pabajo y le cayó en la batea a una vieja. Si las hojillas se mellan, afilarlas dentro de un vaso. Cogí altura, le corté el hilo a otro papagayo rosado, pero más chiquito y maniobrero que cayó cerca de los cables. Al aumentar el viento, soltar cabuya. Mi papagayo, solo sobre el cerro, hacía ochos como un loco, todos los demás cortados o recogidos. Si el viento disminuye, recoger cabuya. Solo no, mentira, una cosita blanca como una pantaleta volaba meneándose como con calambrina a la derecha al reflejar el sol casi parpadeaba. El mejor ataque tirones largos combinados con soltadas de cabuyas cortas. Señor, casi sin mirar hubiera podido decir que aquella basurita blanca la estaba volando Helena. El descenso debe ser rápido, pero no mucho porque revienta el guaral. Aquel tironear el hilo aquel declarar que mientras los demás huían ella estaba protegida aquel mirarme como si de verdad Rafucho tiene novia como si de verdad. La maniobra evasiva, soltar pabilo, descender lo más posible, con sesgos. Di tirones fuertes, para que mi papagayo picara. El efecto de la yilé se multiplica por los tirones, trabaja como un látigo o mejor una guadaña. Helena, comprendiendo, mirándome aún, comenzó a soltar pabilo. Un ataque que falla debe ser repetido inmediatamente utilizando el impulso para la nueva embestida. Aquel mirarme y soltar pabilo, mirarme y soltar pabilo, como si olvidara todo lo demás, hasta la tierra de los piecitos desnudos, hasta los mocos cuajados en las mejillas. El peligro de la maniobra evasiva es el cable eléctrico. Fue un retorcerse, fue un salto. El perseguidor debe tratar de evitar caer en el cable en donde ha dado el perseguido. Pero no tiré para elevar mi papagayo, solté el pabilo, corrí

hacia el cuerpecito fulminado de Helena hacia el cual corrían los demás niños, el papel fue a juntarse al papel en las líneas de alta tensión, hubo otra chispa fea, azul, un rumor, y los papagayos se consumieron juntos en su alto nido, en una crepitación de arrullo.

Sobre “Rubén”

No fue la serpiente, sino el inventor del No, quien nos expulsó del Paraíso. Alguna vez fui abogado, la profesión que clasifica Noes. La dejé por la de escritor, el oficio de los Quizá. Una vez llegó a la oficina a ver a otro leguleyo una gorda señora con un niño. Mientras el retoño volcaba ceniceros, la señora salmodiaba: Ves, Romulito, ya vas a romper eso, yo te dije que lo ibas a romper, Romulito. Ahora vas a romper el libro, Romulito, no te dije que lo ibas a romper, ya lo rompiste, Romulito. Y ahora te vas a poner a romper la mesa que es de vidrio, Romulito, yo te dije que la ibas a romper. En aquella letanía maravillaban por igual su impasibilidad y su ineficacia.

Cuando Romulito desertó de los restos de la oficina, pensé que la historia de la vida es la de los noes que se aceptan o se vencen. En consecuencia, anoté algunos de los más compartidos. En esta letanía colapsa una vida entera: de ella también parten el medio millar de historias de una novela.

“Rubén” ha sido representado, en teatros, en actos musicales, en concentraciones de masas. A veces lo recita una madre, a veces tres, en una oportunidad, un batallón de madres enlutadas. Creo que toda la vida estamos representándolo. El No siempre es igual: sólo la boca que lo pronuncia cambia. No sé cómo tenemos la fuerza de ir oponiéndole nuestros pequeños síes, hasta que el No final nos aplasta.

Rubén

Traga Rubén no brinques Rubén sóplate Rubén no te orines en la cama Rubén no toques Rubén no llores Rubén estate quieto Rubén no saltes en la cama Rubén no saques la cabeza por la ventanilla Rubén no rompas el vaso Rubén, Rubén no le saques la lengua a la maestra Rubén no rayes las paredes Rubén di los buenos días Rubén deja el yoyo Rubén no juegues trompo Rubén no faltes al catecismo Rubén amárrate la trenza del zapato Rubén haz las tareas Rubén no rompas los juguetes Rubén reza Rubén no te metas el dedo en la nariz Rubén no juegues con la comida no te pases la vida jugando la vida Rubén.

Estudia Rubén no te jubiles Rubén no fumes Rubén no salgas con tus compañeros Rubén no te pelees con tus amigos Rubén, Rubén no te montes en la parrilla de las motos Rubén estudia la química Rubén no trasnoches Rubén no corras Rubén no ensucies tantas camisetas Rubén saluda a la comadre Paulina Rubén no andes en patota Rubén no hables tanto, estudia la matemática Rubén no te metas con la muchacha del servicio Rubén no pongas tan alto el tocadiscos Rubén no cantes serenatas Rubén no te pongas de delegado de curso Rubén no te comprometas Rubén no te vayas a dejar raspar Rubén no le respondas a tu padre Rubén, Rubén córtate el pelo, coge ejemplo Rubén.

Rubén no manifiestes, con cantes el Belachao Rubén, Rubén no protestes profesores, no dejes que te metan en la lista negra Rubén, Rubén quita esos afiches del cheguevara, no digas yankis go home Rubén, Rubén no repartas hojitas, no pintes los muros Rubén, no siembres la zozobra en las instituciones Rubén, Rubén no quemes cauchos, no agites Rubén, Rubén no me agonices, no me mortifiques Rubén, Rubén modérate, Rubén compórtate, Rubén aquíétate, Rubén componte.

Rubén no corras Rubén no grites Rubén no brinques Rubén no saltes Rubén no pases frente a los guardías Rubén no enfrentes los policías

Rubén no dejes que te disparen Rubén no saltes Rubén no grites Rubén no sangres Rubén no caigas.

No te mueras, Rubén.

Sobre “Ser”

De niño, al abandonar unos zapatos rotos, traté de recordar los zapatos que había usado a lo largo de mi vida. De adolescente, pensé alguna vez en las palabras desechadas. Arqueólogos y detectives reconstruyen hechos sirviéndose de la basura; una lista de objetos puede ser la biografía de alguien que no ha vivido, o la historia de un Ser o de una sociedad consumidos por los objetos que consumen.

Las cosas, sustantivos puros, actúan sin necesidad de verbos y prediccan sin necesidad de predicados. Traté de reflejarlo en la estructura de un texto que tampoco tiene sujeto, a menos que una aplastante lista de objetos constituya un sujeto. Por ello este cuento más que una propuesta es una sucesión libre de interrogantes: ¿Basta una procesión de bienes de consumo para que a partir de ella sintamos una vida? ¿A partir de qué sentimos una vida? ¿Verdaderamente sentimos una vida?

Ser

El lactógeno el chupón el pablum los pañales cannon el talco mennen los escarpines el gallo de oro los teteros evenflo la tarjeta de bautizo imprenta la torre los jugos gerber la leche klim el visineral los helados cruz roja la pistola wyandote toys el triciclo nortern la cucharilla el tenedor el cuchillo la ovomaltina la cocacola la pepsicola la cola kdt la naranjita la crema dental colgate el cepillo tek los chocolates savoy los caramelos la suiza el lápiz mongol los cuadernos castle los creyones prismacolor la goma de borrar eagle la goma de pegar lepage la tijera de plástico el vaso de plástico el libro primario nuestra escuela la regla de madera el

compás de metal el bulto de cuero el tesoro de la juventud la anatomía de cendrero la botánica de fesquet el mascotín de catcher la pelota de fútbol los patines rolling skates la pelota spalding el traje de primera comunión casa la religiosa la medalla juan bautista de la salle el retrato de graduación estudio dana la piñata el pino la quincallería arnedo bor las galletas maría la crema de zapatos negra la crema de zapatos marrón el juego de pesas weider los calzoncillos jockey los pantalones bluejeans las dos noches de placer las frecuentaciones de marisa la virgen de dieciocho kilates el ganster de la mano de acero los temerarios del círculo rojo la tabla de logaritmos los condones sultán la penicilina bayer el cigarrillo phillip morris las hojillas gillete la loción para después de afeitarse la glostora el reloj despertador las corbatas noble las yuntas las camisas van heusen el traje de baño jantzen la cerveza polar las sopas heinz el reloj de diecisiete rubíes el colchón sweetdream el anillo de compromiso joyería la tacita de oro el maletín de cuero de foca el traje wilco las medias interwoven los zapatos williams el anillo de boda joyería la perla la torta agencia el pinar el champaña de la viuda cliquot el volkswagen el penetro el cafenol los muebles de rattan la frigidaire el radio philco la cocina tappan los cubiertos de plata saxony el televisor bendix el plato garrard las cornetas fisher la planta hitachi el disco concierto en la llanura la pluma parker el paltolevita la tenaza de comer escargots el tenedor de comer langosta la cigarrera de plata el mercedes 300 el terreno caurimare el proyecto fruto vivas las fundaciones benotto la constructora giuliani el reloj cronómetro la cámara voigtlander el largavista zeiss el grabador vm la película metro el pisapapeles en forma de empire state la colección obras clásicas de la literatura con mueble el sujetalibros en forma de Quijote el cortapapeles en forma de espada las pastillas mentoladas la prótesis laboratorios meszaros la testosterona sandoz las placas radiográficas kodak la habitación centro médico la cama reclinable phoebus knoll el suero laboratorios Abbot el

oxígeno laboratorios bustos las flores el clavel la urna la voluntad de Dios la placa marmolería roversi.

El Ser de Rubén y de Helena

Quizá la estrategia de cuentos como “Helena”, “Ser” o “Rubén” radica en que nunca escuchamos y casi no vemos a sus protagonistas; apenas los inferimos a partir del discurso del otro: del victimario, del vendedor, de la madre. Todo discurso constituye a su destinatario, pero también lo destruye. Contra los protagonistas así delineados por sus tiranos opera una atroz variedad de la muerte, que es el silencio.

Noto que en estos tres cuentos concurren un recuerdo infantil, el pavor de su paulatino desvanecimiento y el deseo de recuperar su esencia mediante una estrategia de narración que omita en lo posible lo no pertinente.

Creo de buena fe que todos los argumentos están ya narrados. Lo que justifica escribir un nuevo cuento es ensayar una nueva estrategia, pero una estrategia jamás dejará de ser otro objeto mientras parezca existir por sí misma, y no como vehículo que sugiere, evoca, ilumina o conjura lo intangible que siempre la rebasa.

ABRAPALABRA —

El 3 de noviembre de 1968 tomé una hoja de papel y en el encabezamiento escribí PLAN. El 4 de julio de 1994 reencuentro la hoja, ya amarillenta, y observo el primer esquema de coagulación de *Abrapalabra*.

Por aquél entonces moría la novela del Gran Dictador. Me proponía escribir la del Gran Demagogo. El muchacho que yo era entonces necesitaba librarse de un tejido de pesadillas. Durante diez años soñé en plena vigilia con un millar de personajes. Entre ellos, con un demagogo, con un guerrillero urbano, con un dandy condenado al horror de su propio reflejo, con un hombre que había matado a un santo y debía verlo cotidianamente en imagen, con una dinastía de cantantes obsesionados en destruirse reviviendo las variaciones de una eterna canción, con un inmigrante atado al azar de una tarde de carreras de caballos, con un mago que resulta ser todos los hombres de la tierra, con un intelectual encerrado en la esfera de cristal de las cavilaciones, con una muchacha que va a suicidarse porque no soporta la lucidez, con un alucinado que se desintegra en su propia aceleración. En algunos de sus caminos los acompañé con las muletas de la razón, en otros con la fiebre de la visión. Yo les tenía asignadas funciones en la trama, pero cada uno de ellos exorbitó su destino y se destruyó en el intento. Del cielo que intentaron tomar por asalto quedó sólo el vértigo.

Uno escribe un libro para modificarse. Creen los beatos que Dios –o el Autor Dios– se expresan en un modelo perfecto, que es el lenguaje, cuyos réprobos pecaminosos son los discursos idiosincráticos, llamados las hablas. Pero en un mundo sin Dios no hay voz única, sino silencio o tumulto. Para no ensordecir, aprendí a separarlo en murmullos. Supe entonces que cada criatura engendra un microcosmos, que es su discurso, y armada con él acomete la empresa satánica de apoderarse del cosmos, para imponer su verba como Verbo; su habla como lenguaje. La forma es el fondo. No hay palabra inocente. Todo discurso es discurso de poder.

Así, infinitas en número, limitadas en duración, las creaturas sólo pueden volverse creadores multiplicando la diversidad y la incomunicabilidad de su finitud. El habla es el hombre, así como el estilo quizá sea la civilización. No existe el lenguaje: existen las hablas.

Para desarrollar esta propuesta en forma narrativa incurrí en la estructuración tripartita: triplemente tripartita. En el tiempo: pasado, presente, futuro (historia falsificada, presente en demolición, vórtice de tiempo nulo del futuro). En lo social: ascensos, devastaciones, caídas (populismo, lucha armada, caos). En lo formal, documentalidad, delirio, sensorialidad: así como juro que cada minucia es cierta en el plano de la referencialidad o de la visión, confieso que cada parte es celebración o aniquilación de uno de los sentidos.

No sé cuándo mi mano escribe o dibuja: estoy obligado a pensar en imágenes, y pecaría si no agradeciera a los germinadores visuales que me permitieron ordenar la proliferación de *Abrapalabra*. Ante todo, al anónimo autor hindú de una Rueda de la Vida que encontré de niño en una revista médica abandonada en San Miguel de Acataurima, en la cual miradas de creaturas soportaban el tormento de un minucioso renacimiento circular. En segundo lugar, al *Jardín de las Delicias* de El Bosco, un cuadro que una vez contemplado ni se olvida ni se agota. A él

pertenecen el ascensor cristalino que lleva al antihéroe hacia la nada, la esfera translúcida desde la cual un condenado mira a las ratas ejercer sus lastimeros rituales de dominación y jerarquía, el crepitar de los mundos en fuegos artificiales que sólo sirven para celebrar la propia futilidad, el estallido en el cual revientan a un mismo tiempo una taza y un cráneo y un huevo y un universo. Quizá la recurrencia de las imágenes de las moscas, de la Mano del Poder, de San Miguel Arcángel y del Doctor Milagroso no sea más que emblemática del tormento de la mirada, así como los balbuceos, la polifonía, los ritmos y las cadencias son celebración de la lengua y del oído.

No me apena revelar estos andamiajes porque el análisis lúcido de Catalina Gaspar en *Abrapalabra: el universo en la palabra* ha demostrado que son evidentes, y que están edificados sobre las oposiciones entre orden y desorden, poder y sujeción, límites y exorbitación, objeto y símbolo, sujeto y discurso del sujeto. Al fin la crítica despojará a la creación de todo secreto y mostrará, por ejemplo, que la sucesión de proyectos arquitectónicos en el centro de la novela es, a la vez que alegoría de las torres gemadas de El Bosco, sátira contra la compulsión racionalizante que siempre intenta sujetar toda proliferación a su desleído control. Para cuando la crítica alcance tal cúspide de verdad, yo propongo leerla a manera de relato, como antesala del mundo que buscaban mis personajes: aquél donde el comprender no es distinto del placer o del amor o del juego.

Hacia 1976 estaba yo concluyendo las tramas de *Abrapalabra*, y cada vez que acompañaba a un personaje hacia su inevitable fin sentía un pequeño duelo. Los sobreviví a todos, quizá porque soy el menos digno de ellos. Desde entonces esta pesadilla ha dejado de pertenecerme.

¡HABLA PALABRA! —

1

Tras vagar entre enanos y gigantes, el viajero Lemuel Gulliver encontró una isla que flotaba en los aires y cuyos habitantes habían creado un lenguaje que consistía en mostrar los objetos mismos a los cuales se referían. Tal idioma estaba exento a la vez de imprecisión, de síntesis, de exageración, de falsedad y de inventiva. Vale decir, no podía ser un idioma. De él estarían excluidas las más importantes palabras que constituyen nuestro mundo, comenzando por la propia palabra *palabra*. Contra lo que creemos, entonces, nuestro universo no es la realidad: empieza donde la realidad concluye: en el mundo de los objetos imaginarios o fantasmas o *idola* contra cuyo carácter ilusorio nos puso en guardia el excelente Francis Bacon de manera tan categórica como inútil: para definir o para condenar la palabra, no tenemos más que la palabra.

2

Pero, ¿cómo nace la palabra, en un mundo donde no había vocablos para nombrarla? Imposible decidir la polémica entre los partidarios de Chomsky, quien sostiene que el lenguaje es innato, y los de Skinner, que lo categoriza de invención aprendida, como toda conducta, mediante el

ensayo y el error. El rey Salomón añadiría que el lenguaje es tan innato como la danza de las abejas que describe la posición de las flores o el canto del pájaro que anuncia el celo; pero tan inventado como los idiomas, que desarrollan una gramática y un léxico distintos para describir las mismas cosas o desvaríos idénticos.

3

Así como el pez no tiene conciencia del agua, durante mucho tiempo el hombre no tuvo conciencia del lenguaje. Vale decir, como a un miembro más, lo usó sin nombrarlo. Quizá su primera aplicación fue la de trazar divisorias, o fronteras. Un Verbo delimitaba al Mundo de la Nada. Animal, era quien no hablaba. Quien hablaba distinto, era bárbaro.

4

Pues al hablar –al descuajar su mínima verba del Verbo– la creatura se hace Hombre, y por lo tanto traumáticamente arrancada del árbol de la totalidad. Desde entonces no será más que transitoria semilla, dispersión, destierro. Queriendo reinventar el árbol, edificará torres, cuya única ramificación será la confusión de las hablas. Justamente en una torre se dice que el emperador Federico II de Suabia hizo encerrar recién nacidos al abrigo de toda enseñanza idiomática, creyendo que la lengua en la que comenzarían espontáneamente a expresarse sería la dada a los primeros hombres por el Creador, y no por la soberbia y la confusión de la Torre de Babel. Si la anécdota es cierta, quizá prorrumpieron en el inconexo balbuceo de los niños-lobos que, regresados adultos al seno de la humanidad, no podrán ya jamás articular otro lenguaje que el anterior al aprendizaje y al Pecado y a la Caída y quizá al Génesis y a la misma separación de las cosas.

5

Pero, así como el Verbo se ramifica en los idiomas, la lengua bífida de la serpiente seductora se bifurca en verdad y en falsedad. El matrimonio de la intencionalidad con el lenguaje lo convierte en herramienta, externa al yo, y por tanto pasible de falacia. El perro no miente cuando ladra ni la chicharra cuando estridula; quizá tampoco lo hacen el gato cuando aumenta su tamaño aparente erizándose ni el camaleón cuando cambia de color, puesto que ambos actos son reflejos y por tanto ajenos a la voluntad. El hombre miente al hablar, por lo mismo que puede inventar su lenguaje: por lo mismo que es hombre. Por lo mismo que intenta ser como los dioses creando a cada instante nuevos cosmos patéticos, diferentes entre ellos, pero no de su Creador. Decía Oscar Wilde que el progreso no es más que la realización de las utopías. Paralelamente, la civilización no es más que la realización de las mentiras. Pues lo ilusorio, y por tanto lo falso, es el umbral de toda creación. El único lenguaje verdadero es el que miente.

6

Como el lenguaje más la lucidez engendran la mentira, se busca, entonces, encontrar la verdad en los mensajes que escapan de la tiranía de la conciencia: en el de los gestos, en el de los niños, en el de los artistas, en el de los sueños, en el de los salvajes, en el de los locos. El sueño de la Razón engendra verdades. Pero cada una de ellas tiene una codificación, susceptible de infinitas interpretaciones: todas abren la puerta a la mentira del criptólogo. Un sueño revela a Freud un deseo reprimido, y a Jung una forma arquetipal; el mismo mito susurra un significado para Frazer y otro diferente para Levi Strauss. La pintura del esquizofrénico dice distintas cosas al siquiatra y al crítico. El habla de la verdad engendra sombras.

7

Para separar a los elegidos de los réprobos, los semiólogos distinguen entre la *lengua*, especie de modelo ideal que contiene todo el repertorio lexical de un idioma y lo desarrolla de acuerdo a una preceptiva establecida, y las *hablas*, variantes específicas de la lengua, infectadas de diversas impurezas o deformaciones. De forma igualmente ilusa, Goethe postuló una *Urplanz*, una planta prototípica de la cual todas las restantes serían sólo derivación o referencia. Pero lo que prolifera del borde de acá de la realidad y frontera adentro de la comunicación es la selva. La lengua no existe: sólo existen las hablas.

8

Mientras los ángeles de las hablas caen incesantemente hacia el proliferante abismo de la particularidad, los arcángeles de las lenguas intentan remontar hacia el Absoluto perdido engendrando metalenguajes, códigos que no pretenden representar al mundo real, sino a otros lenguajes. Soñé una vez un organograma infinito, que ascendía y descendía interminablemente. Así como cada habla en su intento de expresarse mejor engendra otras hablas, cada metalenguaje en su empeño de ser más preciso multiplica metalenguajes. Cada intento de comunicarse reconduce a Babel.

9

Compañero del hombre, el lenguaje lo sigue en todos sus avatares y desdoblamientos. Así como hay clases dominantes y clases dominadas, hay hablas dominantes y hablas dominadas; y quizá clase y habla sean la misma cosa. El ascenso al poder de toda élite, de todo grupo, se marca por el monopolio de la veridicción: su discurso es el único válido, lo que requiere la no validez de los que lo contradicen o simplemente

divergen. Los proyectiles, el napalm, no son más que palabras. Codifica y vencerás. En la guerra lo que se juega es el derecho a definir el mundo. Todo discurso es discurso de poder.

10

Pues no toda verdad triunfa, pero todo discurso que triunfa se hace verdad. Ya que, al igual que la matemática o la geometría, todo discurso es autodemostrativo. Religión, política o ciencia se fundamentan en axiomas a los que, por indemostrables, se los declara autoevidentes y por encima de cualquier debate. Todo discurso comienza por querer ser a imagen y semejanza del mundo, y termina queriendo configurar al mundo a su propia imagen y semejanza.

11

El desarrollo de los axiomas internos de cada discurso, si hemos de creer en el teorema de Gödel, lleva consigo inevitablemente la contradicción. Lejos de significar el colapso del discurso, esta discordia interna es la condición necesaria de su supervivencia. Gracias a ella, deja de ser refutable por los hechos, y engendra el sacerdocio infinito de los intérpretes. La capacidad de propagación de un discurso es directamente proporcional a su ambigüedad.

12

Escribí un cuento donde un joven compositor es interrogado por inquisidores que le atribuyen índole reaccionaria a un sí bemol, y carácter revolucionario a un do mayor sostenido. Es probable, sin embargo, que todas las manifestaciones de una cultura –filosofía, religión, política, ética, artes– no sean más que la traducción de un mismo mensaje a diversos vehículos sensibles, y que una civilización sea, no ya un metalenguaje, sino un megalenguaje que nos articula como sílabas de una narrativa

inconmensurable. Decía Buffon que el estilo es el hombre. Puede que el idioma sea la civilización.

13

Tan complejos medios de decir una cosa no son impensables. El verdadero nombre de Dios, según los cabalistas, no puede ser revelado. Kant y los místicos nos predicán al unísono que la Cosa en Sí no sólo es incognoscible, sino además inexpresable. El apóstol Pablo nos advierte que ahora vemos oscuramente, como a través de un espejo; pero que después veremos directamente tal como somos (Corintios: 13, 11). Pero no hay un después. Siempre será ahora: siempre hablaremos torcidamente, por alusión o por metáfora. Todo lenguaje está condenado a expresarse oblicuamente. Nuestras defensas contra el discurso directo, como la línea Maginot, son inútiles contra el ataque lateral. Las barricadas del razonamiento, vale decir, del fanatismo, sólo pueden ser vencidas por la infiltración de la connotación poética o de la seducción subliminal. Creemos consumir productos: tan sólo devoramos signos. Como en la mecánica newtoniana o en los Evangelios, la mejor trayectoria del proyectil hacia el blanco no es la línea recta, sino la parábola.

14

Pues todo desvío intensifica. Como la víctima en el potro de tormento, el lenguaje accede a hablar sólo cuando es llevado a sus últimos límites: hasta un segundo y tercer grado, hasta la degradación. Al distinguir entre las funciones del lenguaje Roman Jakobson creó también, quizá sin saberlo, su propia escala de Jacob: una escalinata de eso que los semiólogos llaman intensidad. Pienso que cuando ejercito la función metalingüística (al codificar un lenguaje en otro lenguaje) soy abstruso. Cuando cumplo la función referencial (cuando recito la tabla de multiplicar o una lista de datos) soy aburrido. Cuando ejerzo la función fáctica

(al decirte hola o reconocer en cualquier otra forma tu existencia como interlocutor) establezco un contacto, una primera calidez. Si uso la función expresiva (si informo cómo me siento) te envuelvo con el secreto de mi interioridad, te doy la oportunidad de habitarme. Al ejercer la función conativa, al dar una orden, intento avasallarte. Si asciendo a la función poética, es decir, si lanzo un discurso centrado sobre el propio código que lo transmite, un mensaje que no es mensaje, pero tampoco es otra cosa que sí mismo, alcanzo el clímax de la intensidad. Vale decir, con la despreciada poética –de la cual teología, ética y política no son más que subproductos– aseguro el máximo efecto de conmoción sobre el universo social, que a su vez domina al cosmos físico.

Paradójicamente, el mensaje que menos informa sobre el mundo, es el que secretamente lo subyuga.

LA LECTURA EN AMÉRICA LATINA —

1

La lectura surge de dos proyectos contradictorios: el de reducir el universo a signos finitos, el de abarcar con ellos el infinito. El universo de América ¿quién podrá leerlo? La historia oficial miente que nuestra lectura comienza cuando los expedicionarios de Colón introducen algún misal destartelado. De hecho, los pueblos que han llegado a América desde 40.000 años antes inscriben sus pensamientos en piedra, los cuecen en cerámica, los funden en oro, los atan en quipus, los inscriben en códices. Hay allí mil escrituras ante las cuales somos analfabetos. Se descifraron los jeroglíficos egipcios. ¿Quién hará hablar nuestros silencios?

2

A instancias del Papa y de Nebrija, Isabel la Católica reserva su Nuevo Mundo para el idioma castellano y la Biblia como instrumentos de imperio. Pero los libros del conquistador son las novelas de caballería. Las promotoras ideológicas del genocidio americano son sagas delirantes haítas de hecatombes, prodigios y quimeras. Comprensiblemente, cuando los cronistas –algunos de los cuales, como López de Gomara, jamás

pisaron América- describen la intrusión europea, la contaminan de milagros, monstruos y hazañas descomunales. Es necesario que otra escritura, la de quienes nacen o mueren a la postre en América –el Inca Garcilaso, el soldado del común Bernal Díaz de Castillo- conquisten un verismo literario que resultará a la postre más maravilloso que el delirio.

3

La letra, con sangre entra, pero ni siquiera los océanos sangrientos derramados en América facilitan la introducción del alfabeto. Así como controlan rigurosamente la migración al Nuevo Mundo, Corona e Iglesia regulan con mayor rigor todavía el ingreso de la lectura. Sólo pueden entrar libros no vetados en el Índice. La primera imprenta se instala en ciudad de México en 1539, a instancias del obispo fray Juan de Zumárraga y bajo patrocinio del virrey don Antonio de Mendoza, pero imprime esencialmente documentos oficiales y obras evangelizantes. En cuanto a las letras que germinan en América, se vigila el surco para que de él no brote la maleza del pensamiento independiente. En todo el Nuevo Mundo se impone prohibición expresa de redactar obras narrativas de ficción. La primera novela escrita en América, *El periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, apenas se publica en 1817, en plena guerra de Independencia. Se permite la circulación de tratados, esencialmente religiosos. Las autoridades están en perpetua alarma contra la introducción de obras heterodoxas por los piratas. Se alerta especialmente contra el contrabando de biblias luteranas. Se tolera escribir poesía, pero gran parte de la que se pergeña es asimismo religiosa. A pesar de estas restricciones, todavía se puede crear una obra de la extensión, la variedad y el vigor de la de Sor Juana Inés de la Cruz. A la postre, a ésta se la recluye y se le prohíbe la escritura.

4

Si la Gramática de Nebrija es instrumento de Imperio, la administración de las letras es monopolio del poder. Religiosos, barberos y preceptores individuales las dosifican en principio para la casta dominante de los blancos. La enseñanza de las profesiones liberales depende de la Universidad desde que en 1538 se funda la de Santo Domingo, la primera, o “primada” de 32 que el sistema colonial instituirá en América Latina, de las cuales la última será la de León de Nicaragua, decretada por las Cortes de Cádiz el 10 de enero de 1812. Como la de Caracas, creada en 1721 a partir de un colegio religioso, en su mayoría son reales y pontificias, vale decir, bajo doble tutela de la Corona y la religión. Son medievalizantes, teologizantes, aristotélicas, tomísticas, con *trivium*, *quadrivium*, lección magistral en latín y acceso discriminatorio reservado a los varones “notoriamente blancos”, sin tacha de ascendientes hebreos o moriscos, y con dinero para pagar elevadas matrículas. Algún pedagogo heterodoxo, como Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, propone inútilmente ante la Real Audiencia que “todas las clases del Estado son acreedoras a la pública educación en las primeras letras”. Al poco tiempo debe exiliarse. Con él se destierran la originalidad y el libre pensamiento, que sólo regresarán armados con la Independencia.

5

Los lectores crean la escritura. Una audiencia de sacerdotes y funcionarios beatos condicionó las letras rezanderas de la Colonia. Otro público de masones, ateos y liberales posibilita las novelas y los poemas románticos de las Repúblicas Oligárquicas. Los liberales quieren la imprenta, el libro y la escuela porque a través de ellas podrán rodear el adoctrinamiento esencialmente verbal de la iglesia. Un funcionariado positivista consumirá las prédicas civilizadoras y las novelas realistas

de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Juventudes que se dicen revolucionarias devorarán versos libres y despropósitos surrealistas. Una casta de hacendados semif feudales que aspira a burguesía industrial requiere obreros letrados y apoya formulariamente reformas alfabetizadoras. Al llegar a Presidente en 1868, el primer decreto del escritor Domingo Faustino Sarmiento es para crear escuelas. El déspota ilustrado venezolano Antonio Guzmán Blanco decreta la Educación Pública, Gratuita y obligatoria en 1870, cuando sólo funcionan en el país 300 escuelas con 10 000 alumnos; en 1877 ya hay 1 131 escuelas primarias con 43 000 alumnos y se han creado veinte colegios de secundaria. Así se acumulan proyectos bien intencionados y reformas fallidas, hasta que para la mitad del siglo XX dos de cada tres latinoamericanos no saben leer. La Cepal nos informa que en los países de América Latina y el Caribe todavía está en condición de analfabetismo absoluto un 9 % de la población de 15 años. Ella comprende, entonces, unos 38 millones de latinoamericanos y caribeños, sin contar un posible porcentaje elevado de analfabetismo funcional. Pioneros en vencer el analfabetismo fueron los países del Cono Sur, y aquellos que aplicaron programas revolucionarios, como Cuba y Venezuela. Países como Perú y Bolivia reconocen el carácter de idiomas oficiales a algunas de sus lenguas originarias.

6

Cruentas batallas conquistan la Independencia política; la lucha por la cultural todavía no termina. Hasta el presente nuestras letras se dividen entre una facción que pretende imitar la voz europea y otra que se debate por encontrar la propia. Los aparatos culturales de las Repúblicas Oligárquicas oficializan la primera. El desastre de la Conquista y la Colonización deja sin embargo tras de sí el milagro de que los habitantes de 26 millones de kilómetros cuadrados tengan la posibilidad de comunicarse en dos lenguas romances la comunidad de valores derivados de una sola

religión preponderante. Lo que los cosmógrafos llamaron la Cuarta Parte del Mundo podría leerse mutuamente.

7

Así, el idioma extiende una hermandad superficial, la del reconocimiento mutuo, y otra profunda, la del Ser. Supone Shapir que la estructura del lenguaje es la de nuestro pensamiento: que la manera en que hablamos corresponde a una forma de existir. Si pensar es organizar una cadena de vocablos, hablo, luego existo. Un mapa de difusión lingüística podría ser al mismo tiempo una cartografía ontológica y finalmente política.

8

Pero al igual que el latín, toda lengua ecuménica lleva el germen de Babel. El mismo idioma es emitido con distintas hablas por castas diferentes. Distinguen los lingüistas sobre un supuesto código sencillo de las clases bajas y otro elaborado de las dominantes. Como en principio la escritura es regida por la clase dominante, se produce una escisión entre la forma de escribir y la de hablar. Se separan como idiomas distintos un lenguaje culto y engolado que se escribe y un habla directa y sencilla que se vocaliza, hasta que algún Rulfo, un Cortázar o un Cabrera Infante de genio vuelven a conciliarlas, obran el milagro de casi escribir como se habla.

9

Se dice que a los latinoamericanos nos desune un idioma común. Para leer a América es necesario que la universalidad de nuestros lenguajes preponderantes venza el parroquialismo de nuestras fronteras. Brasil ha institucionalizado el castellano como primera lengua extranjera a aprender en su sistema educativo. Los restantes países deberíamos reciprocarnos

ese gesto adoptando el portugués. Sin obstáculo alguno podemos leer un libro editado en Chile o Puerto Rico, pero lo más probable es que éste sólo llegará a nuestras manos si es impreso por alguna de las editoriales gigantes con sistemas de distribución fuera de las fronteras de uno de los pocos países con grandes masas de lectores. México, Argentina, Uruguay y Brasil liderizan la edición latinoamericana. Sin embargo, muchas de sus grandes editoriales son progresivamente compradas por casas europeas. Los prodigiosos esfuerzos editoriales de Cuba y Venezuela apenas pueden superar los filtros de las aduanas políticas y mercantiles.

10

La inmensa China con sus múltiples lenguajes fue unificada por la escritura común de los ideogramas. La India innumerable se organizó en torno a la adopción como idioma oficial del inglés. Sin dejar de lado las lenguas originarias y las nuevas, la escritura y la lectura en dos lenguas romances comunicables son los principales instrumentos para la integración cultural, económica y finalmente política de la región. Se preguntaba William Blake cómo saber si cada pájaro que cruza el espacio aéreo no es un mundo de delicias prohibido por siempre a nuestros cinco sentidos. Sabemos que torpes estorbos o insuficiencias para la difusión de la palabra convierten prodigiosas literaturas contemporáneas o vertiginosos sistemas de ideas en mundos tan inaccesibles como los de los petroglifos o los códices ancestrales. El primer derecho de un ser es el de leerse en su totalidad y plenitud. Para constituir a América Latina debemos leerla íntegramente por sobre las fronteras de las patrias, de las clases y de las épocas, intentar no sólo una decodificación pasiva, sino una superlectura a través de la semiosis, de la deconstrucción, el placer y la pasión. Leer es fundirse con el otro. Leer a un continente es ser parte suya. Nombrar es crear.

LECTURA —

Apoyado el pulgar de la mano derecha en el extremo derecho de esta página apoyado el pulgar de la mano izquierda en el extremo izquierdo de la página de enfrente, déjese correr pase la vista sobre las manchas de tinta sinuosas que corren en apretadas filas de izquierda a derecha o de derecha a izquierda reconozca las posibles combinaciones de estas manchas de tinta asócielas con otras manchas de tinta vistas al mismo tiempo que se oía el equivalente sonoro de las mismas, asocie los equivalente sonoros con los equivalente visuales táctiles olfativos gustativos que se dieron en aparente relación de causalidad o proximidad a aquellos sonidos salidos de labios humanos, piense la manera de volver todas estas sensaciones táctiles olfativas auditivas visuales gustativas evocadas en nuevas manchas de tinta, pregúntese para qué, sienta latir su corazón, tu corazón, pásese la mano por el labio superior que le pica apoye otra vez el pulgar derecho en el extremo derecho de la página diga qué joda es ésta considere la operación de tirar al piso este cosido de papeles y manchones de tinta abírmese por las correlaciones múltiples que estallan: tirar (sujeto que tira, objeto tirado) este (individualización por la posición en el tiempo y el espacio de un objeto idéntico a otros millones de objetos) cosido, pero en la palabra cosido estalla el universo, el mundo entero se cose y se descose, todo se cierra

y se abre tiembla aparece fulmina y se desvanece, primero el tejido de tus nervios y enseguida el tejido de la trama del mundo, rápidamente vuelva a las manchas de tinta, todo antes que el vórtice, todo antes que la vida, todo, corra sus ojos de izquierda a derecha por el cementerio de las sensaciones, por las manchas de tinta hasta el espacio en blanco al final de este trozo de materia, hasta el espacio en blanco al final, hasta el final del espacio y la materia.

OBRAS DE LUIS BRITTO GARCÍA

NARRATIVA

Los fugitivos y otros cuentos. Caracas: Pensamiento Vivo, 1964. Tb: Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana S.A, 2012.

Vela de armas (novela). Montevideo: Arca, 1970. Tb: Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana S.A, 2015.

Rajatabla (cuentos). La Habana: Premio de Cuentos Casa de las Américas, 1970; Tb. Caracas: Ediciones Bárbara, 1970; México, Siglo XXI, 1971/ -(1978). Prosto w twarz. Traducción al polaco de Anna Grodzicka-Jaroszewska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1978/ Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1979 (Col. Grandes Maestros) -(1979) *Rajatabla* en: *Tres cuentistas Premios Casa de las Américas: Luis Britto Garcia; René Marqués; Antonio Skármeta*. La Habana: Casa de las Américas, / Caracas: Editorial Ateneo de Caracas, 1984 / Estocolmo: Norden, 1984 /-(1986). *Vidräkning*. Traducción al sueco de Ana Luisa Valdés. Stockholm: Nordan, / Barcelona- Caracas: Laia-Alfadil, 1987/ Caracas: Laia-Alfadil 1988 /-(1989). *Zonder pardon*. Traducción al holandés de Hanny Berkelmans. Baarn: Ambo; Den Haag/ NOVI; Brussel: NCOS, 1980/Tb: Caracas:(1995). Caracas: Alfadil / Barcelona: Laia. / Tb: *Tout doit disparaître*; Caracas: Monte Ávila Editores, 2010./ Tb:(2009). *Ilnā: majmū'ah-i dāstā-i Āmrīkā-yi Lātin*. Traducción al persa de *Ruhbānī Zahrā. Tihrān: Nashr-i Gul Āzīn*/ Tb: Tb: Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana S.A. 2005. Tb: Caracas, Universidad Bolivariana de Venezuela, 2012. Tb: Alla lettera, traducción al italiano a cargo de Ivana Calceglia, con introducción de Andrea Pezzè, Napoli: Unior

Press, 2019. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, Colección Biblioteca Básica de Autores Venezolanos, 2da edición, 2007. (Premio de Cuentos Casa de las Américas, 1970).

Abrapalabra (novela) La Habana: Casa de las Américas, 1980. Tb: Caracas: Monte Avila Editores, 1980. Tb: Caracas: Monte Ávila Latinoamericana S.A. 1994 Tb: Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2014. (Premio de Novela Casa de las Américas, 1979. Premio Municipal de Novela del Concejo Municipal del Distrito Sucre, 1980). Tb: Caracas: Colección Bicentenario, 2024.

Me río del mundo. Caracas: Publicaciones Seiven, 1984; Segunda edición, 1984; Tercera edición, 1985. Cuarta edición, Caracas: Editorial Planeta, 1999. Fondo Editorial Fundarte, 2015 (Premio de Literatura Humorística Pedro León Zapata, 1981).

La orgía imaginaria o Libro de Utopías (cuentos). Caracas: Monte Ávila Editores, 1984. Tb: Caracas, Fondo Editorial Fundarte, 2014.

Rajapalabra (antología) México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Pirata (novela) Caracas-Bogotá, Editorial Santillana-Alfaguara, 1998. Tb: Caracas, Editorial Santillana-Alfaguara, 2008. TB: La Habana, Editorial Arte y Literatura 2009. Tb: Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2020.

Golpe de Gracia (narraciones humorísticas), Mérida, Ediciones El otro-el mismo, 2001. Caracas, Fondo Editorial Fundarte, 2012.

Andanada (cuentos). Barcelona, Editorial Thule, 2005. Premio del Centro Nacional del Libro al mejor libro publicado en el exterior, 2005.

Pare de sufrir (cuentos) Caracas, Biblioteca Últimas Noticias, 2006.

Arca (cuentos). Caracas, Seix Barral Biblioteca Breve, 2007.

Morceaux Choisis/Anthologie bilingüe (coautor con Armando José Sequera; traducción de Denise Delprat) Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008.

Humor con humor se paga (2011). En colaboración con Carola Chávez, Clodovaldo Hernández, Roberto Malaver, Roberto Hernández Montoya, William Osuna, Earle Herrera. Ilustraciones de Régulo Pérez, Ivan y Omar Cruz. Caracas: Ediciones del Correo del Orinoco.

Habla, palabra (antología narrativa personal) México D.F., Brigada para leer en Libertad, 2015. Tb. San Cristobal, Estado Táchira. Acirema. 2017. Tb: Brigada para leer en Libertad, México, Puebla, 2019. Tb: Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2023.

Maraña (2017) Fundación Fondo Editorial Fundarte y Fundación El Perro y la Rana, Caracas.

TEATRO (*Obras estrenadas y/o publicadas*)

Venezuela tuya / Así es la cosa. Caracas, 1973. (La primera obra fue estrenada por el Grupo Rajatabla en 1971, y obtuvo el premio Juana Sujo de 1971; la segunda por el TET en 1974).

El Tirano Aguirre o La conquista de El Dorado/ Suena el teléfono. Caracas: Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1976. (La primera obra fue dirigida por Antonio Costante en 1974; el texto obtuvo el Premio Municipal de Teatro del Distrito Federal, 1975, y el Premio Critven, 1976).

Alicia D, Grupo La Barraca, 1973.

La gula, episodio de ***Los siete pecados capitales***, dirigida por Antonio Costante, 1978.

La misa del esclavo. Buenos Aires: CELCIT, 1983 (Premio Latinoamericano de Dramaturgia “Andrés Bello”, 1980; fue dirigida por Nicolás Curiel en 1982).

La conquista del espacio, dirigida por Antonio Costante para La Cátedra del Humor, 1980.

La Nueva Delpiniada, dirigida por Alfredo Cedeño, para La Cátedra del Humor, 1982.

Muñequita linda. Caracas: Alfredo Cedeño editor, 1985, dirigida por Enrique Porte en 1984. Dirigida por Roman Chalbaud, 2014.

Mal rollo te parta, dirigida por Antonio Costante para La Cátedra del Humor, 1984.

Abrapalabra, dirigida por Inés Muñoz Aguirre, 1987.

Mitin de Boca para Orejas, Nueva Sociedad, Caracas, 1989.

Monólogo del Benemérito Juan Vicente Gomez al pie del apamate, interpretado por Rafael Briceño, y el autor, Maracay, 1994.

Ama me fidelitur, dirigida por William Cuao, 1997.

La opera salsa: Dámela con masa; música de Cheo Reyes, dirigida por Daniel López, con coreografías de Xiomara Vasconcelos, 1997.

Santos jugando banco: dirigida por Luis Eduardo Acosta, La Asunción, 2004.

La Marcha de la Libertad: Desfile en la avenida México y ceremonia teatral en el Teatro Teresa Carreño para la conmemoración de la Declaración de Independencia del Ecuador, dirigida por Niki García y Jericó Montilla con dos centenares de participantes de la Escuela de Circo y la Escuela Latinoamericana de Medicina, 10 de agosto 2011.

Todo pasa: dirigida por William Cuao, estrenada el 10 de noviembre de 2023 en la Sala Rajatabla del Ateneo de Caracas.

CIENCIAS SOCIALES Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

El presupuesto del Estado: Caracas: Ediciones de la Contraloría General de la República, 1968.

Régimen presupuestario y de control del crédito público: Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la universidad Central de Venezuela, 1973.

Dictámenes de la Consultoría Jurídica de la Contraloría General de la República, 1938-1963; Ediciones de la Contraloría General de la República, Caracas, noviembre de 1968. (Compilación de doctrina administrativa realizada conjuntamente con los doctores Silvestre Ortiz Bucarán y Eduardo Arroyo Talavera).

Dictámenes de la Consultoría Jurídica de la Contraloría General de la República, 1968-1977; Ediciones de la Contraloría General de la República, 1977 (Compilación de doctrina administrativa).

Ciencia, técnica y dependencia (coautor con Plinio Negreti). Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1974.

El llano. Con fotografías de Christian Belpaire. Caracas: Oscar Todtman editor, 1986. Diseño Álvaro Sotillo. Premio Concurso los libros más bellos del mundo, Leipzig, 1987.

La máscara del poder: del Gendarme Necesario al Demócrata Necesario. Caracas: Alfadil Ediciones, 1988. (Premio a la Investigación en Ciencias

Sociales de la Asociación de Profesores de la Universidad Central de Venezuela, 1988). Tb: Caracas, Correo del Orinoco, 2011.

El poder sin la máscara: de la Concertación Populista a la Explosión Social. Caracas: Alfadil/ Tropicos, 1989.(Premio a la Investigación en Ciencias Sociales de la Asociación de Profesores de la Universidad Central de Venezuela, 1988. Premio Municipal de Literatura, mención ensayo, 1990). Tb: Caracas, Correo del Orinoco, 2011.

El Imperio Contracultural: del Rock a la Postmodernidad. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1991. Segunda edición, 1994. Tercera edición, 1996. Tb: La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2005. Tb: Caracas, Fundación El Perro y la Rana, Biblioteca Popular de los Consejos Comunales, 2007. Tb: Caracas, Fundarte, 2011.

DF. Caracas, Editorial Ex Libris, 1991.

Bomberos. Caracas, Gobernación del Distrito Federal, 1998.

Todo el mundo es Venezuela: Fondo Editorial de la Asamblea Legislativa del Estado Miranda, Caracas, 1998.

Demonios del mar: piratas y corsarios en Venezuela 1528-1727. Caracas: Fundación V Centenario de Venezuela, 1999 (Premio Municipal de Literatura Mención Investigación Histórica 1999). TB: Caracas, Fundación Herrera Luque, 2007.

Elogio del panfleto y de los géneros malditos. Mérida, Editorial Libro de Arena, 2000. Tb: Caracas, Editorial Fundarte, 2012.

Las cadenas jurídicas de la globalización (en colaboración con Fermín Toro Jiménez) Editorial Orijinal, Maracaibo, 2000.

Conciencia de América Latina: intelectuales, medios de comunicación y poder. Caracas, editorial Nueva Sociedad, 2001; La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2003.

Las artes de narrar: apuntes sobre la escritura de ficción: Ipasme, Caracas, 2001. Tb. Ipasme, Caracas, 2005.

Señores del Caribe: indígenas, conquistadores y piratas en el mar colonial: Fondo de Tradiciones Caraqueñas, Caracas, 2001. Tb. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2006.

El contragolpe del humor: En colaboración con Augusto Hernández, Roberto Hernández Montoya, y Roberto Malaver. Imprenta Nacional, Caracas, 2003.

País de petróleo, pueblo de oro. Fundarte, Caracas, 2003.

Para comprender y querer a Venezuela: Biblioteca Básica Venezolana, Caracas, 2004.

La ciencia: fundamento y método: Biblioteca Básica Venezolana, Caracas, 2005. Caracas, Universidad Bolivariana de Venezuela, 2014.

Venezuela: Investigación de unos medios por encima de toda sospecha. Caracas, VTV, 2003. Tb. Ediciones Hiru, 2003, reeditada en 2004. Tb. Le Monde Diplomatique, Buenos Aires 2004. Tb. Question, Caracas, 2003, y 2004. Obra galardonada con el premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada de la Casa de las Américas 2005. Tb. La Habana, Casa de las Américas, 2005. Tb. Minci, Caracas 2006. Tb. Caracas: *Dictadura Mediática en Venezuela: Investigación de unos medios por encima de toda sospecha*; Biblioteca Popular de los Consejos Comunales; Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2007. Tb. Caracas: *Dictadura Mediática en Venezuela: Investigación de unos medios por encima de toda sospecha*; Minci, 2008).

Los medios contra el árbitro electoral: Caracas, Minci, 2005.

Por los signos de los signos: Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2006. Obra galardonada con el Premio Municipal a la investigación literaria, Caracas, 2006.

América Nuestra: Integración y Revolución: Caracas, Casa de Nuestra América José Martí, 2007. Premio de Literatura del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2009. Caracas, Fondo Cultural del Alba, 2009.

Letras de El Dorado: Historia de la literatura venezolana. Multienciclopedia de Venezuela, Tomo 6. Editorial Planeta, 2007.

La paz con Colombia: Caracas, Ministerio de Comunicación e Información, 2008. Tb. Caracas, Ministerio de Comunicación e Información, 2009. Tb. Caracas, Ministerio de Comunicación e Información, 2010.

Las patrañas de la Supercomputadora: Caracas, Ministerio de Comunicación e Información, 2008.

Socialismo del Tercer Milenio: Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008.

El pensamiento del Libertador: Economía y Sociedad. Caracas, Ediciones del Bicentenario, Banco Central de Venezuela, 2010. Tb: Caracas, Centro de Estudios Simón Bolívar, 2021.

Poder mediático en Venezuela: una reflexión necesaria. En colaboración con Robinson Salazar, Melissa Salazar, Orlando Villalobos Finol, Ana Irene Méndez. Maracaibo, Centro de Investigación de la Comunicación y la Información (CICI), elaleph.com, Ediciones Insumisos Latinoamericanos, 2011, 328 p.

Humor con humor se paga: En colaboración con Carola Chávez, Clodovaldo Hernández, Roberto Malaver, Roberto Hernández Montoya, William Osuna, Earle Herrera. Ilustraciones de Régulo Pérez, Ivan y Omar Cruz. Caracas, Ediciones del Correo del Orinoco, 2011, 444 p.

La cuestión colombo-venezolana: En colaboración con Iraida Vargas, Mario Sanoja, Eva Golinger, Miguel Ángel Pérez Pirela y Sergio Rodríguez, con prólogo de Piedad Córdoba. Caracas, Editorial Ipasme, 2012, 150 p.

Las revoluciones árabes. Causas, consecuencias e impacto en América Latina: En colaboración con Bernard Cassen, Sami Nair, Ignacio Ramonet y otros. Le Monde Diplomatique-Capital Intelectual, Buenos Aires, 2012, 195 p.

La invasión paramilitar. Operación Daktari: En colaboración con Miguel Ángel Pérez Pirela. Caracas, Correo del Orinoco, 2012.

Seminario Literatura Latinoamericana: Diálogo con la Historia: Actas. Con Miguel Barnet, Juan Goytisolo, Judith Gerendas, Rosario Peyrou, Mirla Alcibiades y otros. Caracas, Centro Nacional del Libro, 2012.

Libertad de expresión y medios revolucionarios en Venezuela: Caracas, Correo del Orinoco Caracas, 2013, 105 p.

Guaicaipuro Cuatémoc cobra la Deuda a Europa: Caracas, Fondo Editorial Ipasme, 2014.

Leyenda Negra contra la democracia venezolana: Turba y Sociedad Civil. Caracas, Archivo General de la Nación, Centro Nacional de Historia, 2014.

El pueblo venezolano. 15.000 años de Historia: (Conjuntamente con Mario Sanoja Obediente, Iraida Vargas Arenas, Arístides Medina Rubio, Carmen Bohórquez y Earle Herrera). Caracas, Centro Nacional de Estudios Históricos, 2017.

Ecología y Defensa: Caracas. Editorial Hormiguero. 2017.

El verdadero venezolano: Mapa de la Identidad Nacional. Caracas. Monte Avila Editores Latinoamericana y Fondo Editorial Fundarte. 2017. Tb. Monte Avila Editores Latinoamericana, 2018. Tb. Monte Avila Editores Latinoamericana y Fondo Editorial Fundarte, 2019.

Democracias en Revolución, Revoluciones en Democracia: (conjuntamente con Ramón Torres Galarza, Alba Carosio, Liliana Buitrago Arévalo, Víctor Álvarez, Leonardo Bracamonte y Ximena González Broquen), Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana de Ecuador, IDEA, IVIC, Quito, 2018.

Simón Bolívar. Public Lecture Series 2013-2018: (Conjuntamente con Alejandro López, Josu Landa, Alfredo Toro Hardy, Morella Barreto López, Ibete Fernández.) Institut Kajian Malaysian Dan Antarabangsa, University Kebangsaan Malaysia, 2019.

Angostura: Cenit del Ideario Bolivariano. Nueve documentos fundamentales. (Conjuntamente con Nicolás Maduro Moros, Vladimir Padrino López, Pedro Calzadilla, Samuel Moncada, Earle Herrera Silva, Jacinto Pérez Arcay, Delcy Rodríguez, Hermann Escarrá Malavé, Ernesto Villegas Poljak y Aristóbulo Istúriz Almeida). Ministerio del Poder Popular para la Defensa. Caracas, 2020.

A forza di essere vento... Seguendo una corrente di ali: Per la alternativa di sistema: pluripolarismo e transizione verso el socialismo. A cura di Rita Martufi e Luciano Vasapollo. Prologo di Luis Britto Garcia. Edizioni Efestò. Roma, 2022.

Bolívar desde la razón poética. (Conjuntamente con Julia Borromé, Juan Antonio Calzadilla Arreaza, Gustavo Pereira y Leonardo Gustavo Ruiz). Editorial Pie de Página. Caracas, 2022.

Conversaciones Descoloniales. (Conjuntamente con Miguel Ángel Pérez Pirela, Clodovaldo Hernández, Enrique Dusel, Atilio Borón, Ramón Grosfoguel, Vladimir Acosta, Karina Ochoa, Aura Cumes, Roberto Almanza, Katya Colmenares. Coordinadora, Ximena González Broquen) Editorial Trinchera, Caracas, 2023.

Guayana Nuestra: Centro Internacional Miranda. Caracas, 2023.

Debate Sobre La Economía Venezolana: Luis Britto García, Antonio Boza León, Carlos Mendoza Potelá, Jaime Corena Parra, Judit Valencia, Miguel Angel Jaimes, Pasqualina Curcio Curcio, Rodolfo Magallanes, y el Grupo De Experiencias De Producción Autogestionaria. Compiladora: Pasqualina Curcio. Editorial Trinchera, Caracas, 2023.

GUIONES CINEMATOGRAFICOS

Muerte en el Paraíso. Caracas: Fundarte, 1985. (Filmada por Michel Katz en 1978, largometraje).

Carpion Milagrero. (Filmada por Michel Katz en 1983, largometraje).

El Imperio de los piratas: (Serie documental en 6 episodios, guión, presentación y selección de imágenes históricas de Luis Britto, dirección Miguel Ángel Tisera, producción Televisión de Actualidad, Caracas, 2003).

Zamora: Tierras y Hombres Libres. (Dirigida por Román Chalbaud en 2008, largometraje estrenado en 2009).

Zamora: Tierras y Hombres Libres (Dirigida por Román Chalbaud en 2008, serie televisiva en 6 episodios estrenada en 2009).

Zamora: Tierras y Hombres Libres. Caracas, El Perro y la Rana, 2009. Guión cinematográfico, con imágenes de la filmación.

Tierra de Gracia. Cortometraje de dibujos animados escrito, dibujado y dirigido por Luis Britto García. Se inicia la producción en 1992 en Mérida, en el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes. Estrenado en Caracas en 2016.

La Planta Insolente: Venezuela contra seis Imperios (Largometraje dirigido por Román Chalbaud y estrenado el 2017).

Chávez, comandante Arañero (Largometraje, en preproducción por la Villa del Cine desde 2018).

Chávez no se va (Largometraje, en proceso de preproducción por la Villa del Cine desde 2018).

Muñequita Linda (Largometraje, dirigido por Román Chalbaud, 2023).

ILUSTRACIONES

Racha (dibujos). Caracas: Rocinante, 1970.

Dibujante en las publicaciones **La Pava Macha**, **El Gallo Pelón**, **Clarín**, **El Infarto**, **Coromotico**, **La Sápara Panda**, **El Sádico Ilustrado**, y **El Especulador Precoz**.

Ilustrador de la primera edición de **Rajatabla**, de **Me río del mundo**, de **Elogio del Panfleto y de los géneros malditos**, de **Golpe de gracia**, y **Arte y Parte**, así como de los libros **Concierto subterráneo**, **El caso de la araña de cinco patas** y **Confesiones, invenciones y malas intenciones**, de Otrova Gomás (Jaime Ballestas).

INCLUSIÓN EN ANTOLOGÍAS INTERNACIONALES

Die Horen: Lateinamerikanische Literatur im Kampf und im Exil, Hannover, Sommer, 1980.

Peter Schulze-Kraft: **Die Nacht, in der die Hütten leer blieben, Erzählungen aus der Karibik**, Eichborn Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

Bernard Goorden y A.E. Van Vogt: **Die Venus narbe; Die besten SF-Erz[ählungen aus Sudamérica]**; Wilhelm Eine Verlag, Munich, 1982.

Jurgen Walter: **Hoffnung in der Hölle, Lateinamerikanische Skissen**; Konter-Verlag, Nuremberg 1982.

Benezyelskaia Razjazia, Narodna Cultura, Sofía, 1983.

Ángel Flores: **Narrativa Hispanoamericana 1816-1981; Historia y Antología**; Siglo XXI editores s.a. México, 1983.

Suvremenih Venezuelanskih Pripovjedaca; Svjetlost, oour izdavcka Djelatnosto, Sarajevo, 1985.

Seymour Menton: **El cuento hispanoamericano**; Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

José Antonio Friedl Zapata: **Ein neuer Name, ein fremdes Gesicht**; Luchterhand Verlag, Darmstad, 1987.

Jean Francois-Foguel y Daniel Rondeau: **¿Pourquoi-écrivez-vous?**; Livre Poche-Libération, Librairie Générale Francaise pour les bibliographies, París, 1988.

Slovník spisovatelů Latinské Ameriky; Nakladatelství Libri, Praga, 1996.

Lauro Zavala: **Cuentos vertiginosos**; Editorial Alfaguara, México, 2000.

José Díaz: **Ojos de aguja: antología de microcuentos**; Círculo de Lectores S.A. Barcelona, 2000.

María Cinta Aparisi, José A. Blanco, Marcie D. Rinda: **Revista**, Vista Higher Learning, Boston, Massachusetts, 2007.

Lévesque, Gaetan: **Anthologie de récits vénézuéliens contemporains**, XYZ editeur, Québec, 2009.

López Ortega, Antonio; Miguel Gómez y Carlos Pacheco: **La vasta brevedad, antología del cuento venezolano del siglo XX**, Alfaguara, Caracas, 2010.

Britto García, Luis, Cristina Fallarás, Joe Haldeman y José Carlos Somoza: **Otras historias**, 5º Feria Internacional del Libro de Azcapotzalco, México, Abril, 2014.

COLABORACIONES EN PUBLICACIONES PERIODICAS

VENEZOLANAS: Columnista de opinión diarios *El Nacional*, *El Globo*, *Ultimas Noticias* y *Diario Vea*. Suplementos culturales de los diarios *El Nacional*, *Clarín*, *El Diario de Caracas*, *Últimas Noticias* y *Diario Vea*.

Publicaciones humorísticas: *La Pava Macha*, *El Infarto*, *La Sapara Panda*, *Coromotico*, *El Gallo Pelón* y *El Sádico Ilustrado*.

Revistas Culturales: *Extramuros*, *El Falso Cuaderno*, *Imagen*, *Encuadre*, *Escena*, *Letras Nuevas*, *Rocinante*, *Uno y Multiple*, *Lamigal*, *Clave*, *Actual*, *Papeles*, *Nueva Sociedad*, *Ko-Eyu*.

EXTRANJERAS: *Casa de las Américas* (Cuba), *El Cuento* (México), *Crisis* (Argentina), *Eros* (México), *Cambio* (México), *Nicarahuac* (Nicaragua), *Ides et Autres* (Bélgica), *Araucaria* (Chile-España), *Bicephale* (Francia), *Le Monde* (Francia), *South Quaterly Review* (Estados Unidos).

BIBLIOGRAFÍA —

- ALMIÑANA, PATRIK: (1987) “Acerca de lo simbólico en la interpretación de los petroglifos”; en *El diseño en los petroglifos venezolanos*; Fundación Pampero, Caracas.
- BARCELO SIFONTES, LYLL: (1988) “Literaturas Indígenas” en *Diccionario de Historia de Venezuela*, Tomo II; Fundación Polar, Caracas.
- BORGES, JORGE LUIS (1960): “Conferencia sobre James Joyce. Universidad Nacional de La Plata” <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Conferencia%20sobre%20James%20Joyce%2C1960.pdf>
- DURAND, GILBERT: (1969) *Les structures anthropologiques de l' Imaginaire*; Bordas, París.
- ELIADE, MIRCEA: (1973) *a Mito y realidad*; Ediciones Guadarrama S.A. Madrid.
- _____ : (1973) *Lo sagrado y lo profano*; Ediciones Guadarrama S.A. Madrid.
- _____ : (1975) *Tratado de historia de las religiones*; Ediciones Era S.A.
- _____ : (1976) *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*; Fondo de Cultura Económica, México.

- _____ : (1976) *Initiacion, rites, sociétés secretes*; Editions Gallimard, Saint Amand.
- ELLMAN, RICHARD: (1966) *James Joyce*. Oxford University Press. Londres.
- FRAZER, JAMES: (1965) *La rama dorada*; Fondo de Cultura Económica, México.
- FRAZER, KAY, GEORGE WICKES et al.: (1968) *El oficio de escritor*. Biblioteca Era. México.
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIAN Y JOSEPH COURTES: (1979). *Semiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hacchette.
- GRIMAL, PIERRE: (1977) "Man and mith", en *World mythology*; Chartwell Books Inc., Hong Kong.
- JOYCE, JAMES (1963) *El artista adolescente*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.
- _____ : (1961) *Ulysses*. Vintage Books. Nueva York.
- _____ : (1965) *Collected poems*. The Viking Press. Nueva York.
- _____ : (1967) *Finnegan's Wake*. The Viking Press. Nueva York.
- _____ : (2022) *Stephen hero*. Firmamento Editores S.L. Cádiz.
- JOYCE, STANISLAUS: (1961) *Mi hermano James Joyce*. Compañía Fabril Editores S.A. Buenos Aires.
- KIS, DANILO: (1990). *Consejos para un joven escritor*. Editorial El Ozymoron, Chile.
- LEVI STRAUSS, CLAUDE: (1963) *Structural Anthropology*, Penguin Books, Middlesex.
- PAZ, OCTAVIO (1993): *El festín de Esopo*; Seix Barral, Barcelona.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE EDITORIAL ARTE, S.A.
EN EL MES DE JUNIO DE 2024
CARACAS - VENEZUELA
LA EDICIÓN CONSTÓ DE 1 000 EJEMPLARES