

Fondo Editorial Fundarte

COLECCIÓN BIBLIOTECA STEFANIA MOSCA

STEFANIA MOSCA

EL SUPPLICIO DE LOS TIEMPOS

1



Alcaldía
de Caracas

BIBLIOTECA STEFANIA MOSCA - 1

El suplicio de los tiempo
Stefania Mosca

1ª Edición Fundación Esta Tierra de Gracia, 1999

Fundación para la Cultura y las Artes, 2021

Avenida Lecuna, Parque Central, edificio Tejamar, P.H.,
parroquia San Agustín, 1010-Caracas.

IG: ccsfundarte

TW: @ccs_fundarte

FB: Fundarte Alcaldía

<https://www.fundarte.gob.ve>

© Enrique Hernández-D'Jesús / Lucía Morón Mosca

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

De la serie *Imagen y palabra*, Enrique Hernández D'Jesús, 1991

IG: @hernandezdjesus

TW: @UnionEnrique

FB: erique.hernandez.jesus

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

María V. Guevara

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

J.R.C.

ISBN: 978-980-253-799-0

DEPÓSITO LEGAL: DC2021001127

CARACAS - REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA

PRESENTACIÓN DE LA PRIMERA EDICIÓN

El suplicio de los tiempos de Stefania Mosca es un libro de ensayos singular: con voz analítica y contemplativa al mismo tiempo, nos deja ver un mundo que —como en todo buen ensayista— es el de la propia autora. A pesar de la variedad temática que lo compone, al final encontramos que se dibuja un rostro y una voz, y esa voz tiene la difícil cualidad de interpelarnos. De estos espíritus se desprende una visión, amparada en una elegante urdimbre del lenguaje, a la pocas veces estamos acostumbrados en nuestra joven ensayística. Ya no la descripción, ni el análisis sostenido en tendencias críticas de moda, sino el diálogo profundo a partir de lo propio, con sus necesidades y sus virtudes. Éste es un libro para tener resonancias, porque está hecho desde una interioridad serena y exultante. Stefania Mosca nació en Caracas en 1957. Ha sido asidua colaboradora de periódicos y revistas. Su escritura explora el ensayo, la crónica, la novela y el cuento. Denuncia en todos estos géneros, a la crueldad como mediación y evidencia el asedio del estereotipo, a través de la bufa del medio mundo metido en la historia de la mercancía. Es autora de los siguientes libros: *Jorge Luis Borges: Utopía y realidad* (ensayo) Colección Estudios, Monte Ávila Editores, Caracas, 1984; *La memoria y el olvido* (ensayos) Libro Menor, Academia Nacional de la Historia,

Caracas, 1986; *Seres cotidianos* (cuentos) Cuadernos de Difusión, Fundarte, Caracas, 1990; *La última cena* (novela) Colección Continentes, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1991; *Banales* (cuentos) Colección La Tuna de Oro, Grijalbo-Mondadori, 1993; *Mi pequeño mundo* (novela) Planeta, Caracas, 1996, Biblioteca Andina (primera novela de una trilogía que adelanta la autora y ganadora del Premio Municipal de Literatura, 1997.

ENRIQUE HERNÁNDEZ D'JESÚS

STEFANIA MOSCA: PUNTA DE LANZA

Nombrar a Stefania es atravesar todo aquel territorio que necesita penetrar hasta lo más profundo del ser humano. Su manera de encontrar las cosas terribles y esplendentes, porque allí anida un secreto suyo que transforma los puntos cardinales en presagios y por supuesto más allá de los fantasmas que cercan a la escritora poeta, nos conduce también a precisar el objeto que es norma vital de la prosa inteligente. Es necesario llamarla para que escuche su propia y definitiva oración, oración que tiembla con el pulso a todo riesgo. De dónde descubrir tantas y profundas heridas, todas multiplicadas por el espectro de la inteligencia de la sin razón. Hay que leer a Stefania para relatarse uno mismo el fin de una jornada iluminada y terrible, pero que, como águila solitaria todo lo que dice crea la altura del homenaje que le rendimos. Ella lo es todo, la brisa que pasa, apenas se sostiene de un lado a otro del espejo. Y aquí si vamos a precisar que el espejo es una cuestión de honor, honor que pisa más lejos de lo que uno se imagina, porque detrás de cada uno de nosotros siempre habrá un pájaro vigilante.

La BIBLIOTECA STEFANIA MOSCA que comienza con *El suplicio de los tiempos* es tormenta que se cuela en una tormenta profunda humana. Humana porque atraviesa todo el espacio vital que el

escritor necesita para desnudarse, siempre, con la fortuna de no encontrar nunca lo que se persigue, pero donde habita sin lugar a dudas una noche rabiosa, como el aullido, el discurso *Del viejo lobo*. Ese puede ser el contacto permanente con la sabiduría del que nada sabe pero vive y vive haciendo temblar las paredes de la melancolía. Ahí lo tiene caminando muy ligero para que nadie la alcance nunca, jamás. Porque son pedazos de un mismo y asombroso cuerpo, cuerpo que no deja de iluminarse en las postrimerías del baile, y una creadora que clama por sus *Preparativos de viajes*, o acaso *En lugar del resplandor*, es un cuaderno donde las notas poéticas se pierden en los *Festejos y sacrificios*, de un animal que camina con sueños y más sueños. Un pájaro que nada en la esfera llamada tierra y que se parece más de lo que uno cree al ángel de las delicias, porque hemos estado allí, no nos cansamos de inventar todo lo que corresponde a la sabiduría de los textos, llenos todos ellos de fantásticas quimeras que son como la punta del heisenberg donde aparecen y desaparecen los más grandes ejemplos de la poética. Que si nos damos cuenta, es más viaje al fondo del océano; no olvidemos que el agua y la tierra se esconden para que no los veamos juntos fabricando collares y vientos de búfalos, porque allí están en los recónditos de todos nosotros y quien ha hecho de su vida un espejismo para sobrevivir de las partes que sean, estaremos fomentando la escritura primigenia, el primer símbolo de lo que vamos a ser nunca. Cuestión de honor, ya lo dijimos y se trata

precisamente de invadir cualquier espacio donde renazcan las virtudes y las no virtudes, por eso, nos incita todo lo que éste ser humano ha dicho y seguirá diciendo para gloria del espíritu y sabiduría de la vida. Que sea siempre así, y la inventaremos desde el principio hasta el fin, porque ella es punta y lanza del amor y la arbitrariedad y de la belleza de la palabra.

ENRIQUE HERNÁNDEZ-D'JESÚS

Tres tiempos recoge la reflexión de estos ensayos que exploran, sin ánimo de agotar, el terreno, manido a veces, de la tradición y de lo real contemporáneo. En todos ellos la memoria, la naturaleza, la parodia, la risa y el realismo serán términos en espacio de redefinición. Es una visión que a veces ensaya patrones teóricos en superficies ajenas o fortuitas. Los textos han sido elaborados por diferentes requerimientos, en todos ellos la pasión es el órgano promotor del pensamiento. Textos que pretenden exponer campos abiertos, incertidumbres, tientos, vacíos y arrobamientos en la relación de un lector que se siente urgido de argumentos abstractos.

I



FUNDADORES: ¿CULTURA O NATURALEZA?

La crueldad es el movimiento de la cultura que se opera en los cuerpos y se inscribe sobre ellos, labrándolos.

DELEUZE-GUATTARI

¡Gozar de la Naturaleza! Tengo el gusto de comunicarle que he perdido esa facultad por completo.

OSCAR WILDE

Las palabras de la cultura fundan, definen, diagnostican y proyectan el territorio, su destino y la forma que deberá tomar la nación, el todo impositivo del Estado que vaticina, para Domingo Faustino Sarmiento, por ejemplo, la posibilidad del orden y de la ley como realización. Andrés Bello, en cambio, habla de la nación fundada, como si Carabobo y Ayacucho no fueran fechas recientísimas (para el momento en que escribe las silvas) en la realidad. Su “romanticismo” lo lleva a recuperar la visión de un hombre bucólico en América, el agricultor, lleno de preciosos adjetivos en el centro de una naturaleza innombrada. No es la ciudad ni el orden civilizado su modelo. Bello propone, desde una ciudad en plena industrialización, como Londres, un regreso a la Arcadia de la tierra de la primera vez. Pero tanto

Sarmiento como Bello ven el paisaje a través del discurso cultural de la época, son las palabras del otro las que los llevan a reconocer un entorno que les ha sido propio (o debería) desde su nacimiento. La cultura será la retícula que organiza el mundo imaginado como deber ser, como fundación.

Ambos se hallan en el exilio, son relegados del orden que trata de instaurarse tras la Colonia. Bello no hace la guerra, sus funciones en la patria son institucionales. El letrado es una isla, la fragua del sentido que realiza no tiene espacio propio en las nuevas e incipientes repúblicas.

Bello canta el heroísmo, justifica la sangre, la máquina de guerra que atraviesa el paisaje llamado América. Sus palabras nombran descriptivamente, retóricamente, dentro de las formas de la cultura, al continente americano para que exista, para que salga del silencio herrumbroso de la naturaleza originaria. Desde allí, limita, define, califica y ordena el territorio, su operación es el fruto de un idilio o bucolismo tropical, sus valores: lo ilustrado, pero el gran motor de su obra es saberse ejecutando el gesto de la primera vez. Esta acción, obviamente, lo intimida: la estantería de la biblioteca del Nuevo Mundo está vacía. Los libros producidos en la Colonia no deben nombrarse: el orden será otro, enteramente americano, y ese libro que Bello escribe en Londres y Sarmiento en Chile son primeros en los estantes. Esto los amedrenta, son intelectuales, pero no tienen lugar, no tienen método sino una conciencia totalizante pues deben conseguir el todo y nombrarlo. Es una empresa vasta, pero se refieren a su

trabajo en diminutivo: a pesar de tener el coraje de emprenderla, saben lo irrealizable de su pretensión.

Esta “obrilla”, dice Bello refiriéndose a un poema que pretende nombrar a América, en toda su extensión, crearla de algún modo, vaticinarla, traducir la confusa y enmarañada memoria que el orden feudal de la Colonia ha corroído. La libertad ordenará el paisaje, pues ella es toda la base de la armonía. Hay suspiro en la visión de Bello, pero él no duda de la realidad de sus palabras, las siente denotativas, atadas a las cosas que nombra. Las notas a pie de página toman el discurso de la ciencia natural para corroborar o completar los nombres y sus sentidos, en la América que su generación y los héroes de la Independencia, los fundadores de la libertad, elaboran.

Sarmiento habla de esta “obrita” cuando pretende poseer el programa de la verdadera emancipación y consolidación de la Argentina. Sabemos que está moviéndose de un sitio a otro, que cita de memoria, que no posee ningún sistematismo que corrobore su visión; es el primero. Ha puesto al desierto ante sí, “una máquina de lo extraño que tiene como lugar el desierto, impone las más duras pruebas, las más secas, y manifiesta tanto la resistencia de un orden antiguo como la autenticación del nuevo orden”¹. Sarmiento ha vaciado el paisaje para llenarlo y describirlo y ejecutar, en su operación, a conveniencia, las posibilidades del desarrollo argentino. La territorialidad que el discurso de Sarmiento funda es caudillesca, aunque pretende

1 Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas: 1985.

criticar y civilizar al caudillo. Facundo camina desacomodado por las calles de Buenos Aires, la civilización no le permite ejercer su despotismo, su arbitrario poder. Sus botas y su poncho de “gaucho malo” resuenan impertinentes en un mundo ordenado: era lógico que buscara entonces la muerte; “no hay un nómada puro que pueda contentarse con cabalgar los flujos y cantar la filiación directa: siempre un *socius* espera para volcarse, extrayendo y separando”². La ciudad vence, el campo se somete a sus reglas, el orden y la ley, que son la finalidad de Sarmiento, superan al caudillo, a ese hombre atado a los saberes sin palabras de la tierra, que como Rosas es rastreador, es baquiano. Sarmiento desprecia ese saber, no lo considera conocimiento. Las anécdotas, exageradas seguramente, que Sarmiento relata, son ciertas y son portentosas pero no suponen el ejercicio del orden, no clasifican, no se miden, no tienen método. Y el mundo debe ser descrito, concebido, pensado con palabras que saquen a la naturaleza de ese embrollo vital que todo lo traga y todo lo consume. Sarmiento quiere hacer un símbolo, lograr en abstracto la realización del pensamiento. Su referencia para describir la Pampa es Humboldt, por ejemplo, como en Bello. No puede mirar sino a través de ese orden que debe ser el futuro de las naciones americanas.

Sarmiento quiere que Argentina sea Europa, las inmigraciones traerán el progreso, las buenas costumbres y la educación. Bello, como Rodríguez,

2 Gilles Deleuze y Felix Guattari. *El Anti-Edipo*, Paidós Studio, Barcelona-España: 1985, p. 199.

pretende un orden propio. Rodríguez lo realiza formalmente con una profunda ironía y un ácido humor que delata toda la falsa concepción de la época. Bello es un hombre de fe en su tiempo, invita a la musa, que habita en las tibias aguas del Mediterráneo, a cambiar de paisaje, a nombrar el mundo de la primera vez. Esta impostura es una operación absolutamente intelectual, recordemos que cuando Humboldt llega a Caracas descubre atónito que ninguno de los habitantes del valle, ni siquiera Bello, había explorado el Ávila. Bello vivía encerrado en su cuarto, entre sus libros, sus traducciones, la gramática que se planteaba el tópico de la época para la lengua americana, la nueva función del verbo, nominativa, sustantiva, raíz de todo el sistema de la lengua. Humboldt comenta: “pudiera decirse que no viven para gozar de la vida, sino únicamente para prolongarla”³. Decide el barón invitar a su expedición a unos ciudadanos notables de este valle, que han vivido de espaldas a la naturaleza, a su propio paisaje y que seguramente sí conocen, ya sea por referencia, las particularidades y percances de un hombre en Venecia o de Leonardo cuando se extasiaba ante la campiña toscana. Es Humboldt quien lleva a Bello a escalar el cerro El Ávila por primera vez, en 1800, pero su cuerpo débil, de lector, no puede culminar la travesía. Desde entonces, no dejó de ser Humboldt el tamiz a través del cual Bello recupera su Naturaleza, y ve vivir en su paisaje natal a la nueva

3 Alejandro de Humboldt. *Viaje a las Regiones Equinociales del Nuevo Continente* (Traducción de Lisandro Alvarado), Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas: 1985, t. II, p. 335.

nación, donde un hombre se realizaba plenamente en contacto con la tierra americana, llena de exotismo, de superlativos y Libertad.

Bello quiere fundar, es cierto, volver al principio, pero quiere al nuevo mundo habilitado, quiere una cultura no europea sino propia. Sin embargo, debe buscar las formas grecolatinas. No hay cultura real, delimitada, enseñable, que no suponga esto. La cultura occidental lo es todo. Grecia, Roma, esa memoria debe comprenderse, de ella nos viene la palabra. Como dioses bautizaron las marcas de nuestra existencia, así, que ni modo, a caminar por allí, para ser otros. El pueblo debía adquirir cultura, para descubrir la grandeza del espíritu, del alma americana. El alma americana, entelequia brillante que conmovió y justificó las pasiones, las muertes y las visiones del siglo pasado.

Bello y Sarmiento leen el paisaje que les rodea en Humboldt. La cultura reinterpreta a la naturaleza. El paisaje deja de ser “un telón de fondo”, y se transforma en objeto de estudio, desde fines del siglo XVIII. El signo como denominación de la naturaleza cambia. Y si la teoría “de la historia natural no puede disociarse de la del lenguaje”⁴, como afirma Foucault, no es fatuo el esfuerzo de Bello: se corresponde a un hecho que invade el pensamiento de su época, cuando “la naturaleza sólo se ofrece a través de la reja de las denominaciones y ella que, sin tales nombres, permanecería muda e invisible, centellea a lo lejos tras ellos, continuamente presente más allá de esta cuadrícula que la

4 Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*, Siglo veintiuno editores, México: 1976, p. 158.

ofrece, sin embargo, al saber, y sólo la hace visible atravesada de una a otra parte por el lenguaje".⁵

El empeño, un tanto monotemático de Sarmiento, de hacer navegables los cien ríos que atraviesan la Argentina: "estos ríos que debieran llevar la civilización"⁶, no logra realizarse (al final los ríos de la Argentina resultan, en su mayoría, no ser navegables. La continencia de los flujos llega a ser deformante pero no aplicable, impone cortes que no transforman el todo). El proyecto, el orden y la medida crean la ilusión de haber culminado el dominio de lo natural, la palabra naturaleza se torna específica, desglosa y hace aparentemente precisa y científica su denotación. Cuando las clasificaciones ordenan y definen el entorno para que la industria proyecte a sus anchas el reino encumbrado del hombre en el mundo, hay de este lado, en el continente americano, al parecer de Sarmiento, demasiadas tierras no domesticadas, estilos de vida bárbaros, que hacen del suelo la determinante del hombre, y el perfil del poder nace de estas máquinas territoriales, el caudillo es un ser arraigado en el paisaje, lo conoce a profundidad, sabe los secretos, lee las huellas en el cuerpo de la tierra como en el propio, y domina desde el instinto. Esto le resulta a Sarmiento casi insoportable, causa admiración pero no puede ser objeto de estudio.

Hernández y Alberdi ven, como Bello, el ideal del hombre nacional del futuro, en el trabajador del campo. Sin embargo, Hernández y Sarmiento (pese

⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁶ D. Sarmiento. *Op. cit.*, p. 25.

a su irresoluble enfrentamiento) coinciden en concebir al indio como barbarie. Para Bello, en cambio, el indio es mito, paisaje. Bucolismo.

Leopoldo Lugones considera al gaucho un rapsoda y a la obra de Hernández un poema épico. “La eficiencia del gaucho consistía, pues, en ser, como el indio, un elemento genuino de la pampa, aunque más opuesto a él por igual razón, del propio modo que en el mismo suelo brotan la hierba letal y el simple que suministra el antídoto”⁷. El alma salvaje del indio desconoce la música. El “gaucho será el prototipo del argentino actual”⁸. La Campaña del Desierto ya había tenido lugar. Lugones, que osciló en su vida del espíritu extremo liberal al conservadurismo, nos entrega esta afirmación sobre los hechos cumplidos. A través del gaucho se ha manifestado la poesía nacional. La palabra patria tuvo habitantes de carne y hueso. Lugones toca los apéndices de una nueva memoria, la nación argentina.

En los trovos del gaucho como en los de Bello perdura el mundo greco-latino en sus temas filosóficos, bucólicos, amorosos, el destino, la naturaleza. Pero Sarmiento no se ocupa de la poesía, la máquina que narra es la de la guerra. El caudillo errante por la tierra, sembrando el poder de su sabiduría, el reto, la cicatriz escondida, el duelo dispuesto para demostrar la honra, ese coraje que tanto fascinó a Borges. “La unidad inmanente de la tierra como motor inmóvil da lugar a una unidad trascendente

7 Leopoldo Lugones. *El Payador*, Colección Claves de América, Biblioteca Ayacucho: Caracas: 1991, p. 37.

8 *Ibid.*, p.37.

de una naturaleza por completo distinta, unidad de Estado”⁹. Esto es lo que tratan de definir tanto Bello como Sarmiento. Pero Bello realiza un movimiento idílico, mientras Sarmiento busca erradicar al salvaje. Persigue, en la actividad del territorio, el discurso posible que lo ordene, que lo civilice, así fija primero sus límites, señala los caracteres del hombre bárbaro que lo habita, clasifica las regiones, La Rioja “una máquina de guerra”¹⁰, Córdoba, la Colonia, la inteligencia y Buenos Aires, la ciudad, el espacio civilizado que debe invadir la futura nación Argentina, todo esto enmarcado en el perfil biográfico del Caudillo, de dos hombres salvajes enfrentados, dos máquinas de guerra, dos leyendas: Facundo, Rosas. El territorio determina al hombre argentino. El desierto es límite, debe transformarse, reticularse. Los flujos deben ser domesticados y la primera acción es designar.

Bello define, atrapa en el lenguaje cultural (y científico, a través de las notas y referencias) a la naturaleza, para habitarla en un futuro y armónico florecimiento, lejos del modelo de la ciudad industrial. Exilado en Londres, desde donde escribe su Alocución a la poesía y La agricultura de la Zona Tórrida (textos que nos competen en este trabajo), experimenta los límites de la ciudad moderna, del capitalismo que todo lo fragmenta, y la evocación y la nostalgia tiñen su visión: la tierra americana es una suerte de arcadia que, alumbrada por el sol de la Libertad y las palabras de la cultura clásica, formará un nuevo tipo humano para la historia de

9 G. Deleuze y F. Guattari, *Op. cit.*, p. 151.

10 D. Sarmiento, *Op. cit.*, p. 105.

Occidente. Como en la égloga cuarta de las *Bucólicas* de Virgilio, Bello presagia, sin duda alguna, el inicio de una nueva era. Dice Virgilio:

*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas:
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*¹¹

Ahora bien, el sentido de todo lo que habita en la tierra, las ruinas del pasado, son para Bello imágenes de un paisaje heroico. De las ruinas nacerán las nuevas formas. La poesía cantará el coraje y la sangre de la batalla fundadora. La impiedad del enemigo cruel y la grandeza de los héroes de la libertad. La mirada de Bello sobre lo real histórico delata los valores de la Ilustración. Los valores revolucionarios, la igualdad, la justicia y la libertad terminan por coincidir con la naturaleza. El paisaje es entonces el *imago mundi*. La mirada del deseo. La realidad que Bello ordena, limita, se halla en el futuro, es la pretensión por la que se lucha en América. Una progresión, el proyecto, el objetivo final de la causa americana, independentista, criolla. La palabra libertad es definidora de la naturaleza, bajo su estela llega el orden, y es la causa de que en la naturaleza americana todo sea armonía:

la Libertad sin leyes florecía,
todo era paz, contento y alegría¹²

11 Publio Virgilio Marone. *Bucolice*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano: 1978, p. 94: “Ha llegado la última edad del oráculo Cumano*/ Nace de nuevo el gran orden de los siglos”. (el oráculo de la Sibila de Cuma).

12 Andrés Bello. *Obras Completas*, t. I (Poesías), Fundación La Casa de Bello, Ministerio de Educación, Caracas: 1952, p. 46.

El territorio será la representación semiótica de lo propio. La práctica escritural presume dotar de una tradición histórica, cultural a las nuevas naciones.

Pero esa tierra impregnada de libertad, ese mundo de la primigenia pureza, del esplendor, no es el presente. Bello habla de una realidad en el futuro como si ya fuese, como si sus ojos pudieran adorarla al paisaje que la memoria convoca en el exilio. Apenas en 1821 se gana la batalla de Carabobo y llega Lancaster a Venezuela a implantar su sistema de educación mutua. El nuevo orden estaba totalmente en agraz en el mundo de las realidades.

Sarmiento vigila el proceso de instauración del Estado. Busca la unidad que determina el Estado, “en los antecedentes nacionales, en la fisionomía del suelo, en las costumbres y tradiciones populares, los puntos en que están pegados”¹³. Quiere cohesionar aquello que la guerra desarticula y desmiembra.

Su objeto no es estético sino histórico. Recurre a un sin número de géneros que incluyen el ensayo, el relato, la crónica, el folletín y la biografía como justificación de ese discurso que busca estructurar un sentido, la unidad, la base de la nación, de la estructura que unifique esa vastedad intimidante y excluyente. Su aspiración es el progreso y el mundo “civilizado”. Va su mirada de un extremo a otro, de lo visto y experimentado a lo imaginado y leído, para reconstruir la actividad de esa máquina territorial, de ese *socius* primitivo. La “naturaleza campestre, colonial y bárbara”¹⁴ nos dice, en oposición a Bello.

13 D. Sarmiento, *Op. cit.*, p. 9.

14 *Ibid.*, p. 79.

En Buenos Aires, Facundo “se ve tratado sin miramientos”¹⁵. “Siente que allí no hay otro poder que el suyo”¹⁶. La ciudad desactiva al salvaje, lo civiliza. Pero esto sucede en el capítulo que narra la muerte del héroe, su fin. Como si al tocar las piedras que cubren la calle de la ciudad, toda progreso, de esa ciudad que es Buenos Aires, que es Europa, Facundo emprendiera una carrera hacia su decadencia. Borges retoma el coraje de Facundo que acepta cumplir con la exigencia final de la muerte, enfrentar el último episodio de su destino: “se presentó al infierno que Dios le había marcado”.¹⁷

La ciudad para Bello es centro de lascivia, pérdida y corrupción: “el ocio pestilente ciudadano!”¹⁸. En la naturaleza el hombre americano conseguirá realización. El agricultor será el hombre del futuro. La naturaleza es madre, amparo, sabiduría:

...agricultura
nodriza de las gentes¹⁹

En el campo se curarán las heridas de guerra. En el campo está la libertad que “la virtud prodiga”.²⁰

Bello y Sarmiento ejecutan gestos distintos, pero ambos pretenden obtener a través del tamiz cultural un objeto nuevo, una nueva versión de la tierra americana. Son fundaciones imaginarias de

15 *Ibid.*, p. 191.

16 *Idem.*

17 Jorge Luis Borges. *Obras Completas*, Emece editores, Buenos Aires: 1974, p. 610.

18 A. Bello, *Op. cit.*, p. 67.

19 *Ibid.*, p. 71.

20 *Ibid.*, p. 69.

mundos imaginarios. América, escindida por la guerra, apenas si puede poblar la biblioteca de sus tradiciones. Erradicada de sí misma, errante en su geografía, necesita parámetros, límites, designaciones, memoria, conocimiento. El espíritu, la luz del hombre ilustrado aletea en las mentes de estos forjadores de lo que luego se llamará el ser latinoamericano. Con asombrosa efervescencia, con ingenua perspectiva, es el proyecto de la nación que quiere ponerse en marcha. Es el nuevo mundo que aspira nombrarse por primera vez.

“El signo es posición de deseo; pero los primeros signos son los signos territoriales que clavan sus banderas en los cuerpos”²¹. Estas primeras inscripciones vienen del habla. Sarmiento recoge las tradiciones orales, los datos, gran parte de los acontecimientos que narra, le fueron referidos o son sus experiencias, aunque siempre nos aclara, que se hallaba “lejos del teatro de los acontecimientos”²². Bello también está lejos, pero sus signos sobre el territorio se inscriben, algo forzadamente, dentro de la tradición neo-clásica. Bello busca al hombre estético. Sarmiento persigue al hombre histórico, la construcción de la *res publica*.

Bello procura hacer de una memoria biológica una memoria colectiva, humana, americana. Su *epos* es fundador, arcádico. Se nombra a la piña y se traduce en términos científicos para que sea comprendida. Es una memoria de palabras, una concepción de la naturaleza propia de su tiempo. “El

21 G. Deleuze y F. Guattari, *Op. cit.*, p. 151.

22 D. Sarmiento, *Op. cit.*, p. 56.

naturalista es el hombre de lo visible estructurado y de la denominación característica. No de la vida".²³

Es "la continuidad de la naturaleza la que da a la memoria la oportunidad de ejercitarse, dado que una representación, confusa y mal percibida por cualquier identidad, hace recordar otra y permite aplicar a ambas el signo arbitrario de un nombre común"²⁴. El soneto "Mis Deseos", escrito por Bello, fue hallado entre los papeles de Juan Vicente González e ilustra la contigüidad de las designaciones, la asociación de la actividad denotativa. La imagen natural hace vértice con la imagen de la memoria, rozan el equívoco, no importa, la relación se mantiene:

Para acogerme en el calor estivo
que tenga una arboleda también quiero
do crezca junto al sauce el coco altivo.²⁵

Rousseau abre el siglo XIX afirmando: "Todo está bien al salir de manos del autor de la naturaleza; todo degenera en manos del hombre"²⁶. Para Bello

El arte mientras copia, inventa:
es la naturaleza, y la corrige.²⁷

²³ M. Foucalt, *Op. cit.*, p. 161.

²⁴ *Ibid.*, p. 160.

²⁵ A. Bello, *Op. cit.*, t. I, p. 7.

²⁶ ("Tout est bien sortant des mains de l'Auteur, des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme"). Juan Jacobo Rousseau. *Émile ou de l'éducation* (1762), livre premier, Garnier Frères Libraires-Éditeurs, Paris: 1866, p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 109.

Oscar Wilde pertenece a un campo cultural “atomizado”. Ambienta provocativamente su crítica al realismo, entre las palabras y la Naturaleza. En la Biblioteca de una casa de campo, en Notthingham, en la última parte del siglo XIX, se inicia el dialogo, La Decadencia de la mentira (observaciones). Cyril invita a Vivian, que lee, “a gozar de la Naturaleza”. Vivian exclama con el texto que es epígrafe de esta reflexión. La naturaleza, incómoda, cruel: la vida, imperfecta, insuficiente no puede ser la finalidad del arte. Vivian sostiene a ultranza su argumento: el arte supera en todo a la naturaleza, a la vida.

Al caer la tarde, la Naturaleza es de un efecto maravillosamente sugestivo y no carece de belleza, aunque quizá sirva principalmente para ilustrar citas de poetas.²⁸

A un siglo de distancia, la “Biblioteca en Ruinas” —de la que habla Hugo Achugar²⁹— amenaza con desmoronarse, acaso desaparecer, polvo entre el polvo. ¿Cómo negar que es perfecta esa garza, incólume armonía en la imagen frente al estero?

28 Oscar Wilde. *Ensayos / Artículos*, Ediciones Orbis, Barcelona-España: 1981, pp. 141-142.

29 Hugo Achugar. “La Biblioteca en Ruinas (preguntas de fin de siglo)”, en *Revista Estudios*, Año 1, N.º 2, Caracas, Julio-Diciembre 1993, pp. 2-25.



EL SUEÑO DEL ENTENADO, O DE CÓMO FUIMOS CANÍBALES

*Vascones, fama est, alimentis
talibus usi Produxere animas*

JUVENAL

*If one cannot be a cannibal, there
is still the option of lost-body writing*

MICHEL DE CERTEAU

nous mangeons de l'inconnu

VICTOR HUGO

Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, narra como otros muchos cronistas de Indias (Francisco López de Gomara, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Fernández de Oviedo, Fray Bernardino de Sahagún) escenas antropofágicas. Los cadáveres, que habían estado en la piedra sacrificial, sin sus corazones vivos, rojos y palpitantes, caían por las escalinatas hasta llegar a las manos de otros indígenas que cortaban los cuerpos en presas para ser suculentemente cocinados. ¿Cómo asimilar lo que sucedía? ¿Cómo interpretar esta narración? ¿Debe ser fiable la crónica? Este testimonio es prueba de la trama

que urde Occidente para comprender algo ajeno, execrado de la “caridad” y “compasión” cristianas, de la institución católica que hizo hogueras para el castigo de los hombres, nunca para su cocción. Pero, se pregunta Montaigne, cuál crueldad es peor: consumir los cuerpos vivos o los cuerpos muertos; “juzgando sus culpas, somos ciegos con respecto a las nuestras”.³⁰

Hay un abismo de sentido, de códigos que jamás fueron considerados en su propia dimensión. Esa interpretación que no se ha hecho, ese testimonio que no se recogió es el que Juan José Saer pretende dar en su novela, *El entenado*. Quiere explorar lo desconocido, la narración inédita de los orígenes. Pero debe consolarse con la verosimilitud: lo real está en la historia. Nuestra mente ya es otra, y no puedo pensar que algún sistema cosmológico justifique el paso de un bocado de dulce carne humana por mi esófago. Es así, el año tiene trescientos sesenta y cinco días y no es perfecto como lo calcularon los mayas. Somos otros siendo aquellos que no habíamos sido. Este vacío es encarnado por el personaje de Saer, un personaje sin nombre, el fantasma de nuestra indefinición.

El conocimiento es deformador de la realidad, las personas de ingenio comentan aquello que ven “para hacer prevalecer su interpretación es y persuadir a otros”³¹. Saer busca un hombre elemental como testigo “fiable” de esa otra realidad. “Hace falta un hombre o muy veraz o tan sencillo que no

30 Michel de Montaigne. *Saggi*, Arnoldo Mondadori Editore, t. I, Milano: 1970, p. 278.

31 *Ibid.*, p. 271.

tenga de dónde construir falsas invenciones ni darle verosimilitud, y que no obedezca a interes alguno”³². El personaje de Saer es un hombre sin origen, sin procedencia, sin tradición; un vacío, una ausencia. Es el mediador, su testimonio ratifica el espacio del otro. Pretende recuperar, desde la vía elemental de los cuerpos, otro sentido; uno perdido, arcaico.

Probablemente el personaje de El entenado parta de esta noticia que recoge Montaigne en el capítulo XXXI de sus *Ensayos*:

He tenido largo tiempo cerca de mí a un hombre que vivió, diez o doce años, en ese otro mundo descubierto en nuestro siglo, en el sitio donde desembarco Villegagnon, y que llamó la Francia Antártica. Este descubrimiento de un país infinito parece ser de mucha importancia³³

En la *Historia General de las Indias* de Francisco López de Gomara conseguimos el relato de la expedición del lebrijano Juan Díaz de Solís (1515), quien realizó su tercer viaje a las costas del río de La Plata e inició un comercio con indios que ya había contactado en sus dos expediciones anteriores. Esta tercera vez, la vencida que llaman, los indios lo capturaron. El capitán muere por una flecha que le atraviesa la garganta, y cincuenta de sus hombres fueron el manjar de los indígenas. Esta historia colabora a la definición del referente de la novela. El entenado probablemente es el

32 *Idem*.

33 *Ibid.*, p. 268.

sobreviviente virtual de esa captura, aquel que los caníbales escogen como testigo.

Once años más tarde, en 1526, visitó la misma zona Sebastián Gaboto, y dice López de Gomara que “le mataron los indios dos españoles, y no los quisieron comer, diciendo que como eran soldados, ya los habían probado en Solís y sus compañeros”³⁴. No les pareció buena la carne española...

El entenado, desde el Viejo Mundo, toma la resolución de escribir su testimonio, sus memorias. Ésa es la materia de la narración y sobre la experiencia de la escritura como reconstrucción de la memoria, como gesto que conjura el vacío y se estructura a través de una dinámica del olvido, vuelve una y otra vez el narrador, personaje de sí mismo, no sólo en la representación que realiza en el teatro itinerante a su regreso al mundo civilizado, sino en la historia que narra la experiencia de los cuerpos. Eso intraducible que son los hombres. “Me comprometí a escribirles una comedia y a mostrarme en los teatros representando mi propio papel”³⁵. Cada vez más, el sentido de lo que había llegado a ser se reduce a su experiencia con los indios, a su papel de mediador. Pero la verdad estaba excluida de lo representado.

Como en las crónicas de Jean de Lery, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil* (1578), la novela de Juan José Saer trabaja “*An ahistorical image, the picture of a new body, is framed by two histories (the*

34 Francisco López de Gomara. *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortes*, Biblioteca Ayacucho, Caracas: 1979.

35 Juan José Saer. *El entenado*, Folios Ediciones, Argentina: 1983, p. 107.

*departure and the return) that have the status of meta-discourses, since the narration speaks of itself in them".*³⁶

De vuelta al mundo civilizado, el entenado también es visto como lo diferente, lo marginable, lo repudiado. No tiene espacio. Un erudito, el padre Quesada (emulación tal vez de Montaigne o Lery), ávido de conocer la verdad sobre el nuevo continente, lo toma como discípulo, como testigo más bien del otro mundo. Pero, —nos relata el entenado— le “fue dificultoso inculcarme su valor y su necesidad. Para él, eran como tenazas destinadas a manipular la incandescencia de lo sensible; para mí, que estaba fascinado por el poder de la contingencia, era como salir a cazar una fiera que ya me había devorado”³⁷. Sin embargo, Quesada es el único padre que conoce el entenado, él le ayuda a reconstruir el sentido del origen.

La obra de Juan José Saer es una narración que se enmarca dentro de la novela desdiciendo el género. Nuestro personaje escribe unas memorias, ha sido testigo de unos hechos que reelabora y provienen del referente histórico, pero desde un espacio sin autoridad, es un hijo de nadie y su cuerpo es territorio propicio para cualquier experiencia, no pertenece a nada. Desde ese vacío, se denuncia la mentira histórica, el prejuicio, la imagen hecha del salvaje y la otra imagen de la civilización. El entenado corroe lo establecido sin causas fuera de esa

36 Michel de Certeau. *Heterologies. Discourse on the other*, University of Minnesota Press, Minneapolis: 1985, p. 69.

37 J.J. Saer, *Op. cit.*, p. 99.

búsqueda de sí mismo, de ese deseo por superar la diferencia, la marginalidad donde la “fortuna” lo ha situado. Anciano, como cualquier hombre ante el fin, pretende acariciar el sueño de algo real entre sus manos y entonces escribe, y además escribe sobre aquello que escribe, elabora entre párrafo y párrafo su propia teoría de la novela, su acercamiento a la palabra, su desolación ante las cosas. “La memoria es una educación del olvido” —decía Borges—, Saer recupera esta sentencia, entre otras del clásico argentino, reformula los ajones de olvido, perfila otra mirada hacia el punto de los orígenes, otra versión de las crónicas, desempolva la dificultad de pensar desde el cuerpo, de enunciar desde los humores, desde lo más elemental, desde la materia de los sueños, desde el juego de la perversión, desde el principio de la naturaleza, promiscua, germinante, transfiguradora y engendradora. El poder de lo vivo, eso lo saben las madres, radica en la muerte, y esas relaciones intraducibles son las que explora Juan José Saer en esta novela.

El cuerpo y la escritura puestos en el escenario. Un hombre sin identidad busca reconstruir la experiencia del pasado. Un personaje ubicado en un tiempo inaccesible. Un tiempo cuya referencia se halla sólo en lo escrito, en el documento, en la recreación de la narración histórica, en la crónica de Lery o en el ensayo de Montaigne, que topografiza el problema.

El salvaje de Montaigne viaja y es testigo, habla de su experiencia entre los caníbales desde su propio cuerpo. No posee la misma lengua para interpretar la realidad. Ese espacio se convierte,

como en la novela de Saer, en pura exterioridad. El cuerpo es el relator de la experiencia. Allí, en ese espacio o “desierto infinito”, el mundo descubierto es otro mundo, uno nuevo, da otro sentido al sentido que antecede o supera la interpretación que recupera y, al hablar desde el cuerpo, habla desde la naturaleza. Cuando el entenado llega al Delta del Paraná su discurso adquiere el matiz nostálgico que refiere el mundo de los principios, la edad de oro, la plenitud. El hombre imbuido en la naturaleza, no sólo en los estereotipos de su perfección o armonía, sino en su crueldad cíclica y arrasante de donde nace y renace constantemente la conciencia humana, la capacidad del hombre de recrear y crear su espacio. El único apego que Saer reconoce en los indígenas: su territorio.

Tendría esto aún más sentido si tomamos en cuenta que Solís trató de fundar Buenos Aires. Luego, lo sabemos, fue devorado. La barbarie venció entonces, ahora, Buenos Aires quiere ser París, y del salvaje apenas queda alguna imagen atribuida al desierto. Qué lejano suena el retumbar de las botas de Facundo entrando a la ciudad. ¿Dónde se sitúa lo real? ¿En un abismo cuya ilusoria consistencia teje el enramado de la memoria? Reconstruir esas imágenes parece ser la labor de Saer. Más lo hace desde el cuerpo, desde lo orgiástico. Escribe un hombre cercano a la agonía que busca la palabra para lograr un testimonio de sí mismo, de una experiencia que sólo cubrió diez años y no fue superada por ninguna otra, ni siquiera por el amor. Qué había,

nos preguntamos, en esos cuerpos, qué los hizo imborrables. Algo más que el horror signado en sus hábitos antropofágicos, algo más que el logro incandescente de la perversión erótica, la capacidad de vivir sus cuerpos hasta la estridencia. Desde la muerte de otro cuerpo, que se traga, que se come, al placer indistinto, sin límites, sin tabú. Somos antropófagos (o seamos), dice Oswald de Andrade, hagamos del tabú tótem. Regresemos a la raíz sumida en la tierra, vibrando en esa crueldad del inframundo que todo lo devora y todo lo genera, como si el regreso implicara un renacer, recobrar, llenar eso vacío que somos frente al cuerpo y a la vida.

Si Montaigne retoma a Herodoto, Saer lo hace también, y puede ser el azar que figure esta coincidencia, pero no creemos que sea muy ingenuo el acicalamiento de los materiales que conforman el referente histórico de *El entenado*. Montaigne y Herodoto acreditan su visión del salvaje bajo la fórmula del testigo, así perfilan su visión del otro. Lo mismo hace Saer, el entenado es testigo que desconcierta por momentos, no sabe nada, y nada afirma. Sólo ve la apariencia, situado en el extremo de la exterioridad, su testimonio es el tiento de la desolación. Apenas rozan sus dedos lo real, y los mismos nativos lo toman como testigo, su presencia les da sentido de realidad, por eso se acercan, le cuentan historias, lo sacuden, lo colocan en un sitio preferencial cuando ocurre el tiempo del banquete orgiástico que cíclicamente los visita con imperiosa, urgente necesidad.

En la novela de Saer, un hombre siempre parece un hombre, una experiencia parece una experiencia, nada es, todo simula, todo aparenta, como si la palabra fuera escrita bajo la luz que delata su virtualidad. El nombre de cada uno de mis músculos no explicará jamás el ardor que siento en ellos cuando la vida me somete al dolor o al miedo. Cuál ecuación química, qué dinámica celular. Datos, conocimiento, interpretación. Lo vivo excede el lenguaje, y obrar la palabra hacia lo desconocido es un acto antropofágico, tragamos lo imposible, el cuerpo de otro que ha muerto y jamás será retenido; por más que lo mastiquemos, seremos uno distinto.

Llenos de palabras, de juicios hechos, llenos de este mundo que hemos llamado real apenas si podemos reconocer el mundo de la naturaleza, el silencio, la soledad del desierto, la mismidad de la llanura (que tanto evocaba Borges). Pronto, demasiado pronto, aún solos ante lo solo, acudirán a nuestra memoria palabras, imágenes que impulsarán la máquina interpretativa y harán que, nuevamente, reiniciemos esa perversión continúa del paisaje, que tamicemos la experiencia, que dividamos el tiempo, que produzcamos. Pronto, muy pronto, aún silentes y casi ausentes de nosotros mismos, actuaremos sobre la base de lo que hemos sido y, paradójicamente, perderemos ese instante por el afán de plenitud.

Los caníbales de la novela de Saer, tras las orgías, los más apasionados, los arriesgados, los que habían dado todo como para curarse de la desesperación propia de nuestra especie, heridos o estupefactos, se

recuperaban y volvían a la normalidad tras contemplar el río por días enteros. Contemplaban en silencio, sin palabras. Asimilar el horror para revivir la armonía, la fluidez. El orden queda completamente restablecido tras cometer a su extremo la transgresión. “La delicadeza de esa tribu merecería llamarse más bien afeminamiento o pacatería; su higiene, manía; su consideración por el prójimo, afectación aparatosa. Esa urbanidad exagerada fue creciendo a medida que pasaban los días, hasta alcanzar una complejidad insólita”.³⁸

Cuando buscamos en la memoria, no conjugamos o explicamos los recuerdos, no narramos “hechos reales” sino que resemantizamos el pasado. Reconstruimos el bagaje que nos habita, la tradición, las imágenes que atan nuestra identidad a un espacio. La mirada es por eso protagonista en *El entenado*, observa su interpretación. Las lecturas de Montaigne, Lery, acaso también las crónicas de Hans Städen.

Juan José Saer recorre el paisaje de su infancia, las márgenes de río de La Plata, el Delta de Paraná, “... el olor de esos ríos es sin par sobre la tierra. Es un olor a origen, a formación húmeda y trabajosa, a crecimiento”³⁹. No le es difícil amasar los tiempos, y perfilar las siluetas de esos hombres que, desnudos y totales y verdaderos, habitaron esas tierras. Esos seres armoniosos, sin palabras, sin futuro, ellos, simplemente ellos mismos.

³⁸ *Ibid.*, p. 67.

³⁹ *Ibid.*, pp. 23-24.

La mirada es el instrumento del testigo, la mirada traduce la imagen de la memoria. La mirada es dada también desde la apariencia: “Teníamos la ilusión de ir fundando ese espacio desconocido a medida que íbamos descubriéndolo, como si ante nosotros no hubiese otra cosa que un vacío inminente que nuestra presencia poblaba con paisaje corpóreo”⁴⁰. Todo hace pensar en el paisaje de los orígenes. En las tierras primordiales, en los espacios primigenios y engendradores: “en la carne de esos hombres había todavía vestigios del barro primero”.⁴¹

Montaigne tampoco, al tocar el tema de los carníbales, puede evitar asociar al salvaje con la perfección de los principios. Cita la epístola 90 de Séneca: “*viri a diis recentes*” (hombres recién salidos de las manos de Dios), y luego a Virgilio (*Geórgicas* II, 20): “*Hos natura modos primum dedit*” (éstas son las primeras leyes que ha dado la naturaleza). En su espacio, afirma Montaigne, rotundamente, las palabras “mentira, traición, disimulación, avaricia, envidia, difamación, perdón, no han sido nunca escuchadas”.⁴²

Esta inmersión en la memoria, este movimiento que nos lleva, sin escrúpulos, hacia lo más elemental, hacia el mundo indiferenciado, es el sueño de un yo tachado, el entenado. Especular en lo inexistente. Es una utopía, una ucronía, un viaje imposible, un retorno hacia la recodificación de la

40 *Ibid.*, p. 23.

41 *Ibid.*, p. 33.

42 M. Montaigne, *Op. cit.*, p. 274.

identidad y la nación, o mejor, del territorio. Giovanni Mariotti nos dice: “*Il cannibalismo no c’è, anche se lo si á potuto trovare presso questa o quella tribù (ma che cosa non trova chi va per tribù?). Che cosa sognamo allora (di che cosa parliamo) quando parliamo di questo desiderio che no c’è? Sognamo la stessa cosa, io credo, che ci accade di sognare quando parliamo di incesto o di afasia originaria (Lucrezio, Rousseau...) di anarchía e di rivoluzione: la Morte delle Distinzioni... Sognamo quel que sognava Scoglio (la fine della Legge: la rottura del Patto)*”.⁴³

Pensemos que este retorno se propone como salida hacia una nueva estética en el *Manifiesto Antropófago* de Oswald Andrade. Convertir el tabú en tótem. Volver a la esencia, escarbar la película que Occidente ha impuesto a nuestro territorio, volver al condimento auténtico de la olla. Retroceder y mirar, si fuera posible, aquello que originariamente fuimos. Mirarlo desde otro costado, uno que carezca, por estar al margen, en el exilio, en la desolación, como el del entenado, de surco cultural, un cuerpo abierto a cualquier posibilidad, incluso aquella que nos regresa hacia el mundo indiferenciado, acaso hacia el silencio. “*Tupi or not tupi, that is the question*”.⁴⁴

43 Varios. *I cannibali*, Franco María Ricci editore, Milano: 1977, p. 15. (“El canibalismo no existe, incluso si se ha encontrado en esta o aquella tribu (pero ¿qué es lo que no encuentran los que van a la tribu?). ¿Con qué soñamos entonces (de qué estamos hablando) cuando hablamos de este deseo que no está ahí? Soñamos con lo mismo, creo yo, que soñamos cuando hablamos de incesto o afasia original (Lucrecio, Rousseau...) de anarquía y revolución: la Muerte de las Distinciones... Soñamos con lo que soñaba Scoglio (el fin de la Ley: la ruptura del Pacto)”).

44 Oswald de Andrade. “Manifiesto Antropófago” (1928), en *Manifestos e Declarações 1921-1959*.

Vernos desde afuera pero no como fuimos vistos por Occidente, este es el sueño. Levi-Strauss resquebraja la certeza de los juicios elaborados entorno al otro, nos dice en *Tristes Trópicos* (1955): “Debemos, sobre todo, persuadirnos de que algunos de nuestros usos, a un observador proveniente de una sociedad distinta, le parecerían iguales en su naturaleza, a la antropofagia, tan ajena al concepto de civilización para nosotros. Pienso en nuestros usos judiciales y penitenciarios”.

Podríamos afirmar que acaso Juan José Saer pone en el límite máximo la dicotomía que funda la nación Argentina, su raíz nacional, es decir, civilización y barbarie. Coloca la experiencia de un hombre, que no es nadie, en el extremo de lo bárbaro, y luego, lo regresa a la cuna de la modernidad, al origen de lo civilizado, a la representación de la palabra. “Al fin palpábamos, en lo exterior, la pulpa brumosa de lo indistinto”.⁴⁵

Los banquetes antropófagos eran seguidos de prolongadas e ilimitadas orgías. “No tenían en cuenta ni edad ni sexo ni parentesco”⁴⁶. El narrador las relata detalladamente, escoge las escenas más excitantes, las perversiones más inconcebibles, la plena realización de lo reprimido. La escritura no desvía su ritmo ante el prejuicio. El erotismo nos sujeta, terriblemente, como el mejor suspenso, al libro. Pero, sin embargo, algo nos llama la atención: el entenado no siente, no desea, sólo observa, sólo describe, no participa del banquete ni de la orgía, ni siquiera como *voyeur*,

45 J.J. Saer, *Op. cit.*, p. 155.

46 *Ibid.*, p. 59.

tampoco bebe del licor que preparan. Está afuera, es el testigo perfecto pues, en su espíritu, la nada ha sustituido a la herencia, a la costumbre, al surco cultural.

Tras las orgías, los cuerpos “eran como signos visibles de un mal invisible (...) señales de algo que mandaba porque sí, desde lo negro, algo presente en todos, repartido en ellos, pero que era como una sustancia única respecto de la cual cada uno de los indios, visto por separado, parecía frágil y contingente. No sé qué dios podía ser, si era un dios, aunque nunca vi en tantos años que esos indios adoraran nada; era una presencia que los gobernaba a pesar de ellos, que mandaba en sus actos más que la voluntad o los buenos propósitos y que, de tanto en tanto, por mucho que los indios se olvidaran de su existencia o simulasen ignorarla, como el leviatán que es visible únicamente durante sus reapariciones periódicas desde el fondo del océano, se manifestaba”⁴⁷. Esa sustancia, eso desconocido que nos habita, esa vertebra que sostiene los cuerpos, la asunción de esa elementalidad hasta el vértigo, los hace convalecientes y hermosos, les permite períodos de armonía. Juan José Saer sabe que ningún hombre, ni aquellos primitivos ni nosotros, ya ajenos de toda naturalidad, que hemos hecho del cuerpo una máquina y del alma un universo de palabras, sabe que también nosotros, acaso más indefiniblemente, realizamos esos actos tremendos, nos devoramos tercamente los unos a los otros, hacia el placer o hacia la muerte, sólo por volver a sentir la pasión de esa fuerza inexplicable, intraducible que aún nos habita.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

PRECIADA VIRTUD DE LA DONCELLA

*El hombre no se circunscribe al órgano
del placer; pero este órgano inconfesable
le enseña su secreto.*

GEORGE BATAILLE

I

La historia de la virginidad es la más íntima de todas las historias. Y en ciertos casos, la más breve. Es decir, una buena historia moderna: íntima (del pequeño mundo cotidiano) y breve (de lo significativo, sin sobrantes). ¿Cuándo empieza y cuándo termina la virginidad? Los historiadores gustan señalar los períodos, las etapas, las eras, las épocas, el principio y el fin de los hechos. Pero ¿la virginidad?

María Eugenia Alonso, reconocida redactora de *Ifigenia*, no menciona directamente el tema, pero rotundamente adolece del agobio, del encierro. Elisa Lerner tampoco, a pesar de haber llevado la gracia de su escritura a la perfecta ironía de sus *Crónicas ginecológicas*, ella tampoco sabe dónde está el origen y el final de este hecho. Mientras aún hoy, los bolivarianos sueñan que Manuelita, de algún modo milagroso, reservó su virginidad para El Libertador de

la Patria, además de su entrega espiritual. Y acaso podemos concluir que la protagonista de *Tan desnuda como una piedra* nunca tuvo virginidad y, sin embargo, fue el medio de la pérdida de muchas virgindades en púberes un tanto raídos, como los muros escarapelados y húmedos de su habitación vacía con la puerta abierta desde antes.

Fernando Rísquez asegura que la mujer siempre es virgen, claro que también es madre y bruja siempre. Este misterio tiene su constatación en la vida psíquica femenina. La virginidad dentro de la religión católica es paradójica condición de la madre de Dios. El manto ondea celeste, blanco, traslúcido o estrellado en apariciones marianas. La virginidad está allí físicamente, pero se expresa de formas voluptuosas y en el ansia elaborada de los cuerpos y las metáforas crónicas. Es alegórica la doncella que, expuesta, corre de las garras del violador. Ella es Kore, la virgen.

Simbólicamente la virgen está libre de sexualidad, sublima, eleva su Eros a una dimensión puramente espiritual. Los éxtasis místicos de Santa Teresa, bien iluminados en sus *Exaltaciones*, no están precisamente ausentes del cuerpo: sobran las heridas y los desvanecimientos y los adjetivos de goce.

¿Es la virginidad angelical? No exactamente. Las vírgenes son los seres más tentadores y sabemos que el deseo crece en la conciencia. ¡Ay!, perversos deleites del cuerpo que desconoce la presencia de otro, pero enardecidamente la sueña. La virgen besa su boca con intensidades de cinematógrafo sobre la imagen en el espejo. Pero cuando llega la

práctica del primer beso, el cuerpo, récipe eficiente de la memoria atávica, se mueve con fluidez hacia su deseo, las fuerzas del inconsciente guían la mano, esculpen caricias y requieren lo más oculto del otro cuerpo.

El DRAE define a la virginidad como la “entereza corporal de la persona que no ha tenido relaciones sexuales”. Eso de entereza no sé muy bien a qué se referirá, pero me temo que debe ser a las mujeres, pues los hombres miden su entereza en otros términos no propiamente virginales.

Hay hombres vírgenes, por supuesto, pero no con las mismas exigencias. Virgen es lo intocado e intocado hemos sido todos en algún tiempo de nuestras vidas. La zoofilia le brinda una gama infinita de objetos penetrables. Se hace hasta de una buena puntería. Pero los modos y las profundidades de los sentimientos ni se tocan. “Si bien hay vacas que mugen de un modo...” (Raúl Gómez Jattín).

Una expresión que acompaña nuestras convicciones, es decir, el enorme bagaje de frases hechas que como un fardo se mueven a nuestro alrededor y no pocas veces nos invaden, una frase hecha muy notable y hasta ecologista es aquella de la *naturaleza virgen*. Es decir, no pisada por hombre alguno. Sin embargo, fuera del estereotipo, pura la naturaleza no es, ni siquiera un arroyo de cristalinas aguas. Su ecosistema, la cadena de la vida está hecha de antiguas y reiteradas devoraciones. De la perversidad natural donde todo renace porque muere todo siempre. Pero no son los salvajes ni la antropofagia el tema asignado. Sino la virginidad.

Y no me digan que los discursos sexistas no tienen ninguna vigencia, porque de sobra lo sé, pero si hablamos, y debo hacerlo, de la historia de la virginidad he de referirme obligatoriamente, aunque de soslayo, a la sexualidad. A esa cosa candente de puertas adentro que no debe nombrarse aún en ciertos aspectos, especialmente en aquellos de la perversidad, que se anteponen y nos ayudan a definir por estereotipadas diferencias a la virginidad. Asuntos que no deben hacerse públicos y que cuando lo son producen catástrofes y escoriaciones al pacatismo de nuestras élites. A su medrosa hipocresía. A las buenas costumbres que tan preocupadamente reunimos en los manuales de urbanidad decimonónicos. Cada una de las deserciones de las vírgenes notables, y los pecados de la carne que tanto se expandían en nuestras tierras, éstas del Nuevo Mundo que debía parecerse al paraíso y nada más pulcro que el cielo. Las perversiones o sodomías inconcebibles, se relegaban al *perpetuo silencio*. Pero algunas quedaron anotadas, acaso veladamente, en los cuadernos de las visitas pastorales.

II

El tema de la virginidad, los tópicos que corroboran su valor, han sido cultivados con interés como una exigencia privativa en el reconocimiento de la mujer, desde el *Habit Virginis* de San Cipriano, pasando por Juan Luis Vives hasta llegar a Ramón López Gómez o Misael Salazar Léidenz. Sin embargo, la vivienda de la mujer, la terrible presión,

el enorme requerimiento, la cruel agricultura de la contención, el vagar en la existencia sin identidad, labrada para el placer de otro. Este servicio, que era un apostolado impuesto si por ejemplo, la peregrina providencia genética engendrara su vida en el siglo XVIII venezolano, esa renuncia no tiene relato.

Si es ya de muy reciente data la historia de la mujer, es decir, recuperar el pasado desde el punto de vista femenino, añadir ese testimonio, completar la visión protagónica: es aún más temerario proponerse la historia de la virginidad. Casi inexpugnable esos contenidos, acaso nunca dichos. Probablemente escritos en algún diario, encubiertos entre suspiros y metafóricas alusiones a la naturaleza y su fuerza engendradora. Desplazamientos, entre líneas que hay que recomponer, contextualizar. El mundo del confinamiento.

La historia de la virginidad, seguir esa huella... ¿Qué fines podría proponerse? ¿Qué valores podríamos toparnos? ¿Qué terribles exigencias hacia la mujer nuevamente? Qué nacimiento de Eros que no hayamos vociferado (y banalizado despiadadamente) a través del trasfondo de nuestro consumismo romántico. Tengo en la mano estudios que corroboran histórica, antropológica o anecdóticamente la perseverante presencia del culto a la virginidad. Hay en el fondo de todos ellos cierto regodeo por las formas de dominio en las que este requerimiento se representa. La tendencia a ver en la virgen el máspreciado deseo, la plenitud, llega a extremos escabrosos. Es una suerte de pionerismo

sexual, la primera pisada sobre el Nuevo Mundo que impusieron los españoles. Exclusivismo, dominio, sometimiento, posesión. Ser el primero en la vida de una mujer fue ser su dueño para siempre. Esta convicción iba acompañada de aquella otra pavorosa y realmente bárbara: Yo no como aguacate.

III

No sé si fue en la horda tercera o en la cuarta, cuando actuaron los primeros límites y el parentesco ritualizó las formas. Las vírgenes tenían por naturaleza su iniciación al mundo sexual. Probablemente sí cruzaron el Pacífico Y acaso mucho antes de ser descubiertos, el culto a la virginidad tuvo sus expresiones en nuestro continente. Las taínas disfrutaban de libertad, no estaban sometidas a la pureza como valor, a tal punto que Gonzalo Fernández de Oviedo, cronista oficial de las Indias, nos dice exclamativamente que “son las mayores bellacas y más deshonestas y libidinosas mujeres que se han visto en estas Indias o partes”. Hay noticias en la *Historia Natural y Moral de las Indias* de Joseph de Acosta sobre la Casa de las Vírgenes de Sol. Espacios de reclusión de doncellas cándidas que eran usadas como privilegios gustosos por el Inca, por los dioses o por el agasajado o por el amigo del poderoso. Garcilaso de la Vega también relata las particularidades de este sitio dedicado tanto al placer como al sacrificio. Las mujeres de La Casa eran escogidas “o por linaje o por hermosura; habían de

ser vírgenes y para seguridad de que lo eran las escogían de ocho años abajo..."⁴⁸

Llevar manto o mantilla fue el uso que caracterizó a la clase dominante de la Colonia. La virginidad parece ser un asunto valioso, para las señoras blancas, el resto era *multitud promiscua*⁴⁹. Las hermosas y desoladas féminas mantuanas, tras sus abanicos y el tedio de los atardeceres a lo lejos, pagaban caro, muy caro ser lo que el cuerpo les pedía que fueran. La retórica evangelizadora cubría como un traslúcido manto las atrocidades que se cometían en el Nuevo Mundo.

Llevaremos la fe a estas tierras e impondremos la voluntad de Dios sobre cualquier herejía. Y al parecer no hubo herejía más gozosa que aquella cometida por las mujeres nativas encontradas desnudas al borde de las fuentes de los ríos. Ofensiva esa desnudez, esos cuerpos bronceados, integrados a la naturaleza desmesurada y cruel. Nuestros conquistadores, fieles a la voluntad de la Iglesia, se horrorizaron ante las indias púberes con collares y colores trazados geométricamente en sus cuerpos, pero sin vestido que tanto es para la honra soporte. Y en las rapacerías que obrara el instinto civilizador sobre el salvaje, bien se comprendía esa animal necesidad que con animales se satisfacía. Y las indiecitas empezaron a parir próceres o más bien futuros próceres.

48 Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, t. II, p. 10.

49 Elías Pino. *Contra lujuria, castidad* Alfadil Ediciones, Caracas: 1992.

A los indios, por su puesto, les tocaba la suerte más dura porque la oscuridad en la piel de un hijo de moza española la hacía a ella deshonesto y esa sí era perdición social de una mujer de esos tiempos. Las mujeres como éramos “puras”, de animales o de necesidades nada. No podía esos cuerpos nativos, esbeltos, cubiertos de onoto, moldeados y ágiles, con la mirada puesta más allá del horizonte, no debían ser objeto de tentación sino de escarnio pues también ellos desnudos andaban.

El discurso de la castidad si no se refiere a la virginidad, la incluye. *La pureza significaba para ellos castidad*⁵⁰. Podríamos relatar, hipotéticamente, los armadores atrapados contra las pollas de las grandes ventanas de madera que a veces daban a la plaza. Las horas eternas de la tarde y el bochorno agravando el hervor que, bajo el manto, las grandes damas debían padecer para estar en la posición elevada en la que Dios las había traído y distinguido en este mundo.

Si el siglo XVIII a saber afianzó el discurso de la Iglesia sobre los valores que debían sostenerse en la sociedad y elevó a una élite privilegiada a guía moral del pueblo o de sus subordinados que obraban y trabajaban sus territorios, el doble discurso de la castidad culminó sus formas también en este tiempo. La castidad como retórica del poder como justificación y argumento, como alegato y causa, como norma y ley, que inhibe y tropieza constantemente con la excepción a la cual, por lo que parece ser usual en el caso de los hombres, se relegaba al

50 *Ibid.*

perpetuo silencio. Las niñas recomponían sus honras o sus fervores en los monasterios si eran muy poderosas, si no eran olvidadas en el oprobio. Y las más conformes tejían las horas en espera del blanco criollo destinado a su ascendencia. Eran vastas las distancias. Larga la espera. En la inmensa lascivia de la llanura perezosa y extensa, entre otros furores tropicales, revolvíanse los deseos febriles de estas damas, castas, si no vírgenes.

Al hombre muchas cosas le son necesarias ; verbigracia: la prudencia, el bien hablar, la ciencia política, la memoria, el talento, el arte de vivir, la justicia, la liberalidad, la magnanimidad y otras cosas que sería prolijo enumerar. Si le falta alguna de éstas parece menos de culpar con que tenga algunas. Empero en la mujer nadie busca la elocuencia, ni el talento, ni la prudencia, ni el arte de vivir, ni la administración de la república, ni la justicia, ni la benignidad; en suma, nadie reclama de ella sino la castidad, la cual, si fuera echada de menos, es igual que si al hombre le faltaren todas. La castidad en la mujer hace las veces de todas las virtudes.⁵¹

51 Juan Luis Vives citado por Inés Quintero. "Mujer, educación y sociedad en el siglo XIX venezolano, en *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. N.º 1. v. 1. 1996, p. 90.



II



EL SERVICIO DE LA RISA

*I know, I know. Parody.
It might be fun, if it
were not so melancholy
in its aristocratic
nihilism.*

DEVIL'S FAUSTO

Bajtín asegura que en el Renacimiento la risa poseía “un profundo valor de concepción del mundo”⁵². La risa era una de las formas a través de las cuales se expresa(ba) la historia y el hombre. Y es obvio que sólo “la risa puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo”⁵³. Sin embargo, a partir del siglo XVII la risa fue exiliada del mundo culto, o de la reflexión sobre el mundo. Después del XVII lo esencial e importante no puede ser cómico.

Aristóteles, que era un genio en definir sobre la particularidad, sobre la base de las diferencias aparentes (su amplia y argumentada misoginia, lo corrobora), nos hace notar que el hombre es el único ser viviente que ríe. Y podríamos inferir que también es el único ser que piensa, que elabora, en la materia de la lengua, la forma discursiva de su

52 Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid: 1987, p. 65.

53 *Ibid.*, p. 205.

lenguaje. Pero la risa ha sido postergada por largos siglos de servicio a la lógica, al pensamiento serio, desvirtuando toda la gama de matices que puede brindar el mundo de la risa, el pensamiento que recoge las muestras de la paradoja.

En el Renacimiento, la risa, extrañada del pueblo, es asumida por la gran literatura, dando como resultado obras de una profundidad impensable dentro del mundo exclusivo y limitante de la lógica. *El Decamerón* de Boccaccio, *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, la novela de Cervantes y los dramas de Shakespeare. Estas obras plantean una aproximación a la totalidad de la esencia humana que les permite convivir cómodamente entre nosotros a siglos de distancia. Obviamente, esa risa no era un juego inocuo, no desde la pluma del escritor.

Hoy, un sustancioso manojito de fracasos es batido por el viento en nuestras manos. La ciudad Ideal de Leonardo es un estropicio donde debemos jugarnos la vida. ¿Cuándo empezó esa decadencia?, me pregunté un día. No iba a agotar por cierto el origen. Sólo podía pensar que crecí en un apartamento, y la naturaleza estaba habitada por el pulso de esta urbe imbuida en la idea de progreso. El afán de actualidad mudaba sus primeros dientes y afilaba con eficiencia los próximos, los permanentes. El paisaje de la memoria estaba atravesado por las grúas que contra el atardecer destruyen y construyen la ciudad.

En los últimos años hemos desarrollado la tesis del prototipo urbano. El mundo del bar, del bole-ro. La delincuencia, la marginalidad, el machismo,

los estereotipos culturales que, tomando cuerpo, deforman en la realidad su sentido, y crean esta bufa donde representamos los hilos sueltos de la existencia. Sin embargo, la tendencia un tanto compulsiva a definir lo válido, las corrientes de la narrativa contemporánea, o la poesía de los noventa, nos encauzan hacia horizontes predeterminados, como si ya no fuésemos por naturaleza náufragos, vástagos, animales nacidos en la arena movediza de estos tiempos. En un mundo sin sujeciones formales, es evidente que la primera reacción: la que alimenta el miedo, sea definir (y casi predefinir) líneas de acción.

Sin embargo, creo entrever, fuera del prototipo, otra pirueta posible para definir el paisaje donde se sujetan las imágenes que conviven en la memoria y crean, si bien efímeramente, cierta definición de nuestra identidad. Hay, socavada, en el ejercicio ritual de las banalidades, de las ceremonias fatuas y el contacto social, una tragedia convexa que puede verse justamente desde la acritud. Desde la risa movida por la mueca, la risa del desacomodo.

Para los herederos de la ruptura formal de un siglo como este, que pudo jugar a realizar el exterminio para completar y ejecutar su idea de perfección, el humor no puede estar libre de crueldad. Nace de la escena patética inenarrable. Ante modelos que internalizan desordenadamente la tradición, el cine mexicano y el orgullo español, por ejemplo. ¿Hasta cuándo podrá decirse estéticamente que la injusticia y la depravación del poder han llenado de miseria y hambre cada una de las calles de esta ciudad?

Nuestro humor lleva la marca del hastío, de la falta de fe. No puedo creer, a estas alturas, ni en el número de mi cédula de identidad: aunque es el mismo que el de mi pasaporte, no me hace dueño de integridad alguna. ¿Quién no ha recibido el buen trato de nuestra policía? Así es, estamos en el fin. Y el Ávila, que todas las mañanas veo al llegar hasta el quiosco y comprar los periódicos, es el señuelo agónico de que una forma de vida que obedece a la armonía aún persiste entre los hombres (la belleza y la crueldad en su danza).

Y si no hay nada allá afuera que me explique y paradójicamente no hallo otra manera de explicarme que bajo las formas que otros habitan, lo paródico es la resultante previsible. Pero no la parodia literaria ni aquella que brillantemente define Linda Hutcheon⁵⁴, sino el tono de una representación que llevará al extremo la carencia o el sufrimiento vividos por personajes presos entre la dualidad de la imagen cultural y su pregunta ante la nada, personajes que reproducen modelos deformes. Lo parodiado, o mejor, lo parodizado será justamente la herencia de la tradición cultural (Horacio, Ovidio y Propertio, incorporan también —según verifica Bajtin— la parodización de las formas heroico-públicas⁵⁵), a través de las situaciones de vida que propone una ciudad como Caracas, donde lo impensable ocurre en cada esquina, donde conviven corrientes disímiles, donde la muerte y el goce se parecen de una forma ridícula, donde la banalidad

54 Linda Hutcheon. *A theory of Parody*, Methuen, New York and London: 1985.

55 M. Bajtin, *Op. cit.*, p. 266.

es un espectáculo grotesco de la idea de sofisticación, etc... Este "pastiche" inorgánico, como la arquitectura de Caracas, crea una sugerente complejidad, registra numerosas manifestaciones y ansias que pueden conformar el giro de la materia narrativa de nuestro tiempo. Cómo hay que ver lo hiriente. Cómo se exorcizan los odios, la pérdida. Cómo hablo de un mundo que quisiera diferente, cómo se dice que duele.

La risa es una fórmula, esa risa que permite plasmar un profundo sentido del mundo. La respuesta de esta mueca amarga donde sostengo sin asombro y con poca paciencia mi vida.

A veces los signos de esta realidad final conservan sentidos no expresados. A veces desde el rincón de los impotentes jugamos a hacer abstracciones del dolor de ser de estas tierras, hechas en la dificultad, en el desarraigo; estas tierras eternamente descubiertas, donde el foco posible aún es la mirada del otro.

Cuando se escribe desde el margen, el tono es indirecto. El humor surge para radicalizar más aún el mundo que pretendemos representar, la ciudad perdida. La misma que nos habita y sin la cual no sabríamos existir. El humor sirve para distanciar e identificar los elementos de una modernidad agotada. Donde el valor de lo nuevo no reporta sino otra coloratura para amasar la acritud y dibujar, parodiando, o más bien, aunque moleste, el neologismo nos permite ser exactos, parodizando, como una pincelada de barniz en sus uñas recién pintadas, Madame, el mundo que expresa sus contradicciones, sus

ternuras y sus sentimientos en el rodaje inarmónico de los desencuentros y la carencia, de la injusticia y la opresión, desde el sostenido saqueo histórico que nuestras élites han acometido cíclicamente contra nuestro pueblo. Allí, donde nace la fatuidad, crece también secretamente la herida mortal, la ponzoña que ha engendrado esta poblada decadencia, o más bien, este fin irresoluble, este pasmo ante el nuevo milenio, con la voz exangüe de los rendidos en el último bastión de la esperanza, hablando con holgura, en algún funeral impagable, del Nuevo Mundo, de la Libre Competencia.

Si ahora no le abrimos paso a la risa, no escucharemos el planteamiento mordaz que rueda desde las calles hasta la sabida contienda de nuestras ideas con la realidad —siempre más insalvable. (La utopía se ha agotado, sólo nos queda la parodia y la inversión). Cómo se hila entonces la secuencia de esas pequeñas derrotas, de nuestras miserias, dónde va quedando la huella indeleble de ese gesto que repetimos en la historia con la fugacidad de los pájaros y la sagrada permanencia de los siglos.

Lo parodizable arranca cuando un modelo y un estereotipo se enfrentan y corroboran la falta de vigencia de ambos en un mundo que perdió para siempre, como se debe perder uno de los cinco sentidos, la eficiencia de las ideas para forjar el orden, para mantener el sistema, para movilizar y redimensionar las estructuras. En el mundo de los buenos negocios, sin un sentido firme de algo sobre los hombros, la nueva generación puede decir que no se parece a nada y que ya no tiene espacio donde proyectarse.

La parodización del ambiente, que reproduce la narrativa expuesta a una memoria que contextualiza sus imágenes en el entorno de una ciudad como Caracas, funciona como crítica y autocrítica. Es denuncia. El juego delator en el paisaje del fin, el consuelo legítimo del ahora.

Hay risa cuando escribimos esos textos que retratan figuras abstractas que padecen la realidad. Un risa y la viva angustia desmenuzando su bistec diario. Porque ni siquiera la materia de la literatura ofrece concreción suficiente para suponer de antemano que la voz que registramos no sea otra fatuidad literaria, otra bienechuría del género.

La prosa que tiene la facultad de seguir el pulso del humor posee por reflejo también la capacidad de desenmascarar, de delatar las envolturas verbales e ideológicas que embrollan al objeto. Es un modo de recuperar y actualizar ciertos verdaderos sentidos en este laberinto de falsas máscaras.

No creo que el humor sea un género, no creo que la ciudad sea un tema. Creo que el humor es una cualidad de cierto tipo de prosa, y la ciudad es el paisaje imposible de nuestra memoria fragmentada. Ambas sustancias necesitan una forma. El lenguaje, esa fuerza que Gadamer⁵⁶ sabía atávica, va a ser el río donde se dibujan las siluetas forjadas en la risa, como materia viva de la pulsión de un sobreviviente pesimista y trivial, propio de su tiempo.

56 Hans-Georg Gadamer. *Verità e Metodo*, Adelphi, 24, Milano: 1972.



BRYCE ANTE BRYCE

Lo nuestro es inventar máscaras y caricaturas orales. Estas son nuestros escondites preferidos, aunque pueden doler mucho también. Nosotros somos las Justines de Lawrence Durrell y de este mundo, cuando parecemos seres consagrados a dar toda una serie de caricaturas salvajes de sí mismos. Esto es algo muy común entre la gente solitaria, entre esa gente que siente que su verdadera persona jamás hallará correspondencia alguna en otra persona ⁵⁷

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

El Bryce escritor tiene una historia personal, una autobiografía, un singular testimonio que se articula en un prisma de cortes sincrónicos y aleatorios. La memoria expresa en la escritura su dolencia, y hace de ella el objeto que mimetiza la forma y el sentido a través de los recursos de inversión, estilización, entonación y transfiguración paródicos, propios también del humor. El personaje aparece (usualmente) como voz narradora y sus peripecias están confirmadas en las “memorias” del escritor Bryce Echenique, *alter*

⁵⁷ Alfredo Bryce Echenique. *Permiso para vivir (Antimemorias)*, Editorial Anagrama, Barcelona-España: 1993, p. 218.

ego, referente de esta puesta en escena de la experiencia del sí mismo desde el estadio de la ironía y con la forma del humor. Un humor estructurado en la acritud, donde se fusionan el fracaso y la carencia, la sensación de marginalidad y espacio escindido. La figura del autor se presenta (bajtinianamente) al final, cuando ya la “arquitectura” de la obra ha sido elaborada, cuando feacientemente el rigor ha recubierto el espectro de un objeto añadido al mundo desde la periferia. La narración tendrá la dinámica de un largo proceso de travestismo. Los recuerdos literaturizados o asumidos por la voz de Bryce, son versionados en las *Antimemorias* desde otro costado (¿el real?): de pronto Susan, no es la madre de Alfredo Bryce Echenique que devora libros, pero sí la tierna Tere, Teresa, el amor más puro de este héroe que vive la epopeya del amor, no como fundación, no como batalla, una epopeya sin dioses, un hombre moderno en busca de sí mismo, entre materiales rotos, incapaz de compromiso o de fe, rebota contra las ruinas de la modernidad y decide asumir, como mecanismo de defensa o como trasnmutación deseante, la voz de un bufón que cuenta lo vivido. El hombre afuera, en un mundo absurdo e injusto.

No es lo patético el recurso que libera al escritor, sino la risa⁵⁸. Bryce busca la risa, la apuntala, la necesita para no caer, para saltar sobre los fragmentos de su memoria doliente y perseguir una quimera o cualquier otra transformación del idilio que pueda sufragar la totalidad o el cuerpo de la novela.

58 “Toda significación y expresividad directa son falsas; en especial, las patéticas”; Mijail Bajtin. *Teoría y estética de la novela*, Persiles-194, Serie Teoría y crítica literaria, Editorial Taurus, Madrid: 1989. p. 216.

Así, la vida, no su historia, sino los recodos que enigmáticamente fija la memoria son la materia a parodiar. Lo paródico estaría en la raíz misma de lo novelesco al suponer la bivocalidad, al internarse hacia un discurso autocrático en su relación con la realidad, y quizás por el hecho de que la cultura ha sustituido a la naturaleza como objeto del arte, lo paródico se torna vehículo de esa reflexión. El hombre en la realidad, en el escenario, el bufón, el pícaro son sus antecedentes. No en vano Bryce confiesa en las *Antimemorias* sus lecturas: Rabelais, Sterne y Cervantes se hallan entre sus preferidos.

Son esquivos los mecanismos a través de los cuales logra la parodia o la parodización de sí mismo. Son imprecisos, yo diría que alevosamente indeterminables los límites entre el afuera y el adentro, entre el personaje y la persona. Para ser escritor pone “la mesa de trabajo ante el espejo”⁵⁹. Todo es ficcionalizado en un juego compulsivo que busca el libro y el fin como liberación.

La apropiación de la palabra ajena, el registro del habla perfilan al personaje que lleva ante el mundo su calidad de desamparado, su predisposición a la torpeza, la inadaptación del escritor, el exilio. La bivocalidad será el instrumento elemental pero inmancable de lo paródico, fuera de la convivencia de la escritura con los monolíticos registros de la literatura anterior, de las lecturas, el mundo de la palabra como antecesor y materia misma de lo narrado. La metaficción (“... *une Louvre sait produire en elle-meme un mirror qui met*

59 A. Bryce, *Op. cit.*, p.111.

en scene ses propres principes narratifs"⁶⁰) es el hilo que cose las cuentas de la historia, de las travesías, las exageraciones⁶¹, las auténticas efervescencias, el equívoco, la insuficiencia de la biografía de un protagonista que finalmente pide Permiso para vivir.

Quizá demostremos que el cuerpo de la obra de Alfredo Bryce Echenique puede abordarse desde la fracción, fragmentariamente, sin que se altere el sentido que atraviesa esta enorme dedicación.

Su escritura se construye en base a un especial automatismo. Las inflexiones del habla, o mejor dicho, una serie (aleatoria) de voces del habla, sus inflexiones, sus formas sintácticas, instauran un todo anecdótico, donde la historia no será finalmente el vehículo sino el resultado de una serie de imágenes producto de la internalización de situaciones afectivas. El humor culmina la escenificación paródica del estilo de vida (de habla) del mundo contemporáneo: "un poquito de jacarandosa poesía negra".⁶²

Probablemente el escritor que nos ocupa logró el camino correcto, no hay otro mecanismo sino el humor para llegar a representar el mundo interior de los afectos. Lagrimón era el confidente psicoanalista de Martín Romaña, en París, en la vida exagerada y no hablando para Octavia de Cádiz. Martín Romaña, tenía todos sus fetiches (la hondonada, el

60 L. Hutcheon. "Modes et formes du narcissisme littéraire", Revista *Poétique*, N.º 29, Febrero '77, p. 90. ("... un Louvre sabe producir en sí mismo un espejo que escenifica sus propios principios narrativos").

61 La exageración es un instrumento, el énfasis, la deformación de la imagen primera, para llevarnos hacia la risa, la liberación, la asimilación de esto injusto que se llama pérdida, el rechazo de lo real, su denuncia.

62 A. Bryce, *Op. cit.*, p. 23.

sillón Voltaire, el cuaderno rojo y/o azul) para ser un buen escritor.

El humor es una forma compositiva, un instrumento. Bajtín nos dice que “las formas arquitectónicas son formas de valor espiritual y material del hombre estético”⁶³. Para Bryce “en el arte la verdad está en el estilo”⁶⁴. Podríamos afirmar entonces que la risa le permite vivir a pesar de esa enorme carga de sentimientos, a pesar de su ser desollado, al margen, tembloroso y adicto. La risa le permite vivir, y le permite escribir. El resto es recuperar la convicción de lo románticos, la vida y la literatura son una misma materia para el poeta.

Bryce pudiera ser un narrador de historias fáciles y de gustosa evocación temática, pero jugó a la búsqueda de un ritmo propio en la escritura, y para ello se hunde en sí mismo, rompe el espejo y elabora una bufa con los restos. La mirada del escéptico le compete pues ha sido testigo desde la infancia de una dilatada decadencia, de un carnavalesco sucederse de convicciones, de sistemas de valoración y los mismos recursos para enajenar el lenguaje del cuerpo. La institución del mundo y sus palabras cargan de ficción nuestras precarias existencias. Lo sabe, subvertir ese orden, relatar su particular mundo al revés, del otro lado del espejo, el que atraviesa la imagen de sí mismo, va a ser su meta, allí Bryce logra la escritura y la risa.

Podríamos insistir y decir que la misma descarnada mueca con la que nos narra (exageradamente,

⁶³ M. Bajtín. *Op cit.*, p. 26.

⁶⁴ A. Bryce, *Op. cit.*, p. 81.

con la amargura de un frívolo) las veleidades, los tics, los malos hábitos, la rutina del transcurso de las élites, su mirada, cuando se descubre reproduciendo las escenas de su clase, es también caricaturizadora e implacable: “Porque en los hoteles revolucionarios no hay botones esclavos, me arrastré arrastrando mis 77 kilos de equipaje hasta quedar colocado junto a una ascensorista inmensamente gorda y profundamente negra”.⁶⁵

Nuestro autor disfruta restregando su apego a los valores convencionales y casi reaccionarios. Hace énfasis, delata, infla un suceso mínimo donde se ilustran las miserias y él mismo no puede sino ser protagonista de esas miserias.

La vida intelectual, la élite del poder revolucionario, sus consignas, sus elaborados estereotipos son tomados por Bryce del modo más inclemente y reproducidos en la magnificación del equívoco y el bochorno de sociedad que tanto (re)gusta relatar a este escritor.

Todos los capítulos referidos a Cuba en *Permiso para vivir...* están dispuestos en estas dimensiones. El protocolo singularísimo del mito, personaje innombrable, pero que el lector ya ha comprendido se trata de Fidel, se torna una parodia donde participa ampliamente lo cómico. Pero el tono de la escritura, los mecanismos de su estilización son propios del humor⁶⁶. Bryce califica el encuentro de

65 *Ibid.*, p. 354.

66 (“Black humor today’s most common form of satire, seems to many to be a defensive humor of shock, a humor of lost norms, of disorientation, of lost confidence”). L. Hutcheon. *A Theory of parody*, Methuen, New York and London: 1985, p. 79.

“eterna ceremonia”⁶⁷. La solemnidad, sabemos, lo enferma, lo excluye. No puede participar de la pantomima: no puede creer.

Recordemos el modo como su alias, Martín Romaña, evade y reproduce los sucesos aledaños al Mayo del ‘68 en París. La revolución que lo lleva a perder por siempre a su adorada Inés, que muestra los primeros síntomas de esa sociológica, ideológica y muy histórica enfermedad en plena luna de miel cuando prefiere leer las parrafadas inescrutables de *El Capital* a vivir, como lo haría cualquier niña de la burguesía limeña, una muy dulce noche de bodas. La incomodidad de Martín Romaña está en todo, abajo y arriba, en la revolución y en el conservadurismo, en el amor y en el abandono, en la vida y en la muerte que se propina de continuo en esas empantanadas depresiones con las que inicia *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. El pobre necesita de una buena dosis de Anafranil para reaccionar, para poder tener al cabo alguna erección.

Lo cierto es que la voz de Bryce, reiteradamente se extrema, juega al compromiso político, a la compasión gregaria, y si adopta los valores de su clase, los propone hacia el altruismo o el socialismo parodizándolos: “algún día él le iba a poner la mano en la cabeza a todos los negritos del Africa y a los indios del Perú, que lindo sería ponerle la mano en la cabeza a los pobres y volverlos buenos”.⁶⁸

Subrayo esto último obviamente porque funciona en la provocación, un poco el *tic* adolescente de

67 A. Bryce, *Op.cit.*, p. 379.

68 A. Bryce. *Un mundo para Julius*, Editorial Argos Vergara, Barcelona-España: 1970, p. 121.

la escritura de Bryce Echenique que no puede evitar recurrir a la diferencia para criticar el mundo, para corroerlo, pues no se ve aceptado en él. Esa misma inadaptación lo lleva a arremeter contra el mundo falso, acartonado, evasivo, fatuo y pacato de su clase.

Julius le ve la costura a ese mundo de “jardines y terrazas habitado por gente que siempre sonreía y era feliz, tal vez porque tenía el cabello rubio como Susan, tal vez porque acababa de llegar del Golf y vestía camisa de seda como Juan Lucas”⁶⁹. En ese universo de gente bella, sofisticada, Julius marca los perfiles de su exilio. Su madre, Susan, padece y vive una cruel superficialidad, el papel de mujer distinguida, amada y bella no le deja tiempo para ver la realidad. “Susan notó que empezaba a oscurecer lastimosamente, cosa que podría deprimirla y corrió a cerrar todas las cortinas, para acercar la noche y con ella el cóctel”⁷⁰. Su evasión es compulsiva y su irresponsabilidad cándida pero igualmente pernicioso para la vida de ese niño que mira y se cuestiona sin reconocer ni conocerse. Julius “llenito de preguntas” hasta el final de esa primera novela de Bryce, donde el continente de la memoria da hilaridad, motivación y cuerpo a lo novelesco.

Bryce ríe entonces para poder transitar los caminos de la vida, y aunque tenga que toparse, más de una vez, con él mismo, vencido, impotente y en el error, la risa lo absuelve, le permite seguir protagonizando ese mundo propio que busca explicar,

⁶⁹ *Ibid.*, p.176.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 204.

detener, curar, aliviar, su amarga incertidumbre, su manía depresiva, sus amores imposibles, su reiterado abandono y la actualización neurótica de un persistente (e injustificado) desamparo. Se quiere pobre, se quiere en Europa, se quiere más allá del recurrente naufragio que lo acompaña.

Pero el idilio no culmina como en las novelas pastoriles donde late su origen, sino se fragmenta desde un principio. El idilio se construye en una situación de pérdida y de allí se le ridiculiza, se lo parodia como situación quimérica y que desata la expresión de todas las limitaciones humanas, y en el caso de esta obra en particular, las imposibilidades de Bryce por alcanzar ese absoluto, esa plenitud. Sin embargo, no es la destrucción de la situación idílica (bucólica, impracticable en la nueva sociedad capitalista como la vemos en Stendhal o Flaubert) la finalidad de la obra de Bryce. La destrucción del idilio entronca aquí con la parodia de los estereotipos de nuestra sociedad, sus registros, sus valores rotos, la ineficiencia de sus premisas discursivas, la fatuidad de sus clases y sus convicciones. Podríamos entonces asimilar la obra de Bryce Echenique a esa línea que destaca Bajtin, “la línea idílica rabelesiana, representada por Sterne, Hippel y Jean-Paul. La combinación del momento idílico (además, sentimental-idílico) con lo rabelesiano, que se da en Sterne”.⁷¹

En este proceso el afuera de algún modo se desvanece, todo es asimilado al mundo Íntimo, a la geografía familiar. La “vida idílica y sus acontecimientos son

71 M. Bajtin, *Op. cit.*, p. 386.

inseparables de ese rincconcito espacial concreto”⁷². La hondonada, París, Lima, el palacio de Julius, Nanterrre, Cádiz... “Este microuniverso espacial es limitado y autosuficiente, no está ligado a otros lugares, al resto del mundo”.⁷³

El mundo “histórico” desaparece en virtud del mundo Íntimo, cotidiano. “Todo lo que es cotidiano en relación con acontecimientos biográficos e históricos esenciales e irrepetibles, constituye aquí la parte fundamental de la vida”⁷⁴. El idilio funciona como totalidad en ese “rincconcito” donde el amor se manifiesta o sucede o acontece. La historia de amor se maneja como un cuerpo cíclico y sentimos su desavenencia, su oposición, como en los idilios de las novelas dieciochescas, con el tiempo urbano.

La unión de esa farragosa aventura amorosa y la parodia da como resultado la expresión del mundo al revés, lo grotesco y lo carnavalesco. Pensemos en los invitados de Martín Romaña abocados a la búsqueda de los dientes de oro entre el vómito de Rolland, mientras Inés lloraba en la sala. O en la sexualidad incrementada por la lectura clandestina de Henry Miller o revivida, milagrosa y efímeramente, por la inyección antidepresiva de la monjita enfermera en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. O también, en las acometidas de Bastioncito justo en los culminantes momentos del amor de Felipe Carrillo. La risa está muy cerca del cuerpo, de un cuerpo intoxicado, ebrio.

72 *Ibid.*, p. 376.

73 *Idem.*

74 *Ibid.*, p. 377.

El personaje que logra Bryce Echenique, Felipe Carrillo, Martín Romaña, Pedro y hasta el propio Julius, puede asimilarse a los prototipos del bufón y el tonto. Refiriéndose a ellos Bajtin nos dice que

adquieren una importancia excepcional en la lucha contra el convencionalismo y la inadecuación (para el hombre auténtico) de todas las formas de vida existentes. Ofrecen una gran libertad: libertad de no entender, de equivocarse, de imitar, de hiperbolizar la vida; libertad de hablar parodiando, de no ser exacto, de no ser uno mismo; libertad para pasar la vida a través del cronotopo intermediario de los escenarios teatrales, de representar la vida como una comedia y a los hombres como actores; libertad para arrancar las máscaras de otros; libertad para insultar con injurias de fondo (casi rituales); finalmente, libertad para hacer del dominio público la vida privada y sus aspectos más recónditos.⁷⁵

El pícaro, el bufón y el tonto indiscutiblemente aparecen en Bryce extraídos del continente atávico que nos habita, presentes en la más añeja tradición popular, puestos en escena en el contexto de la enorme incertidumbre que se corporifica en estos paisajes del fin donde nos hallamos.

Como los protagonistas de Bryce, el bufón, el tonto y el pícaro tienen un sentido “figurado”, no son lo que parecen y están definidos por su función, su papel: “son los comediantes de la vida (...) no

⁷⁵ *Ibid.*, p. 314.

se solidarizan con ninguna de las situaciones de la vida de este mundo, no les conviene ninguna, porque ven el reverso de cada situación y su falsedad”⁷⁶. El bufón y el tonto se ríen de los demás y los demás se ríen de ellos. “Su risa tiene el carácter de risa popular”⁷⁷. Contribuyen a la exteriorización, no exactamente de su existencia propia sino de aquella que refleja y transfigura. “Con esto se crea una modalidad especial de exteriorización del hombre por medio de la risa paródica”.⁷⁸

El bufón y el tonto, encarnados en este eterno enamorado, que tiembla en la plaza pública y pierde a la amada por problemas ideológicos o por su incapacidad de entrega, produce con su acción parodizadora, con el continuo desplazamiento que provoca en los contenidos, con la transfiguración del pluriguismo novelesco, una consecuencia: la extrañificación de lo obvio. Martín Romaña escribe algo que Bryce corrige y a la vez Lagrimón analiza. Son canales de los múltiples registros de voces para ejecutar la ilusión, la parodia de la vida y el libro, el mundo como teatro, la risa que fragmenta y une al todo esta historia particular que nunca termina. Todas las novelas de Bryce Echenique forman parte de un mismo flujo escritural: “esta es una historia sin principio ni fin, un mundo al revés”.⁷⁹

76 *Ibid.*, p. 311.

77 *Idem.*

78 *Idem.*

79 Alfredo Bryce Echenique. *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Plaza & Janes Editores, ciudad: 1988, p. 141.

Estos mecanismos le permiten al autor recuperar la palabra de su peso patético, de su tradición deformante, liberarla y, hasta cierto punto, “vaciarla”.⁸⁰

También podemos identificar ese “hombre literario” que aparece en el *Quijote* y en *Madame Bovary*, que mira la vida con los ojos de la literatura y que trata de vivir “según los modelos de la literatura”⁸¹. Además de los fragmentos de “la novela acerca de la novela” modelados por el clásico Tristram Shandy y fácilmente reconocibles en Bryce.

Pero, como es de esperar, al entrar en contacto con esta escritura, nos contagiamos, queremos reconstruir el rostro que se busca, el dueño de esta misma historia que ha requerido tanto espacio para contarse una y otra vez. Y ¿qué es lo que se cuenta?: una historia de amor y, como en todas las novelas, un personaje que busca en su aventura, es decir, en su historia, su identidad. Aquí empieza lo autobiográfico, y la recepción que pretende reconstruir el recorrido de una vida. Pero si el texto es parodia, lo autobiográfico será necesariamente autoparódico. Este señor pone la máquina de escribir frente al espejo, habría que preguntarle qué ve. No sabemos sino lo que escribe. Claro, primeramente se ve a sí mismo escribiendo, luego a sí mismo en la memoria, y más tarde, para releer, para terminar con ese episodio cuyos referentes lo asedian, el personaje. Ese personaje que se define, por el reflejo de un hombre sentado frente a su máquina, produciendo el flujo de la escritura. “La palabra del héroe acerca de sí

80 M. Bajtin, *Op. cit.*, p. 223.

81 *Ibid.*, p. 227.

mismo se construye bajo la incesante influencia de la palabra del otro acerca de él”⁸². Pero el otro es Bryce Echenique, la ilusoria complacencia de existir en la imagen reflejada.

La expresión autobiográfica requiere de esa “conciencia solitaria” de la que hablaba Bajtín. Empieza a perfilarse en la medida en que la subjetividad abre su campo a la elocuencia. En la antigüedad apenas puede identificarse el inicio del proceso “de privatización del hombre y su existencia”⁸³. Sólo luego de Marco Aurelio y las cartas de Séneca, hallamos, en las Confesiones de San Agustín, un término que marcará la diferencia, una visión íntima, existencial: la Soliloquia. El escenario autobiográfico: el sí mismo. Este soliloquio, sin embargo, está enfrentado a otro con quien, desde los primeros comienzos, antagoniza. La conciencia solitaria de un sí mismo fragmentado (que será el único sujeto biográfico posible a fines del segundo milenio, alguien como Bryce) reproduce esa hostilidad, esa insatisfacción, esa rabia, este temor hacia el afuera, hacia lo público, hacia el otro, de manera distinta. El yo se sabe víctima de la palabra del otro, sujeto de otra representación, que incluye en la representación propia, usando el humor y el tamiz de la estilización paródica. Esto funciona en sus novelas, en *Permiso para vivir...* decide prescindir del personaje novelesco como máscara, como alteridad y pone en su lugar al autor, a sí mismo. Es esta vez

82 M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Breviarios del Fondo de Cultura, 417, México: 1988, p. 290.

83 M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Op. cit., p. 295.

Bryce frente a Bryce. Pero no puede evitar caer en las articulaciones ficcionales propias ya de su escritura, de su voz.

Si hablamos entonces de autobiografía, hablamos de autoparodia y si hablamos de amor, vemos la constelización del idilio, de los caracteres de ese cronotopo, definido por Bajtin, como una clave para socorrernos y decoyunturar el escamoteo de la escritura de Alfredo Bryce Echenique. Definirnos con las palabras de otro nos lleva, sin poder evitarlo, a escribir la historia del otro para contar nuestra historia, o simplemente para poder contar cualquier historia.

La finalidad de lo paródico en Bryce va quizás, aunque él no lo sepa, va hacia la finalidad de desenmascarar al objeto, desembrollarlo de su ideologización, mostrar el fatuo aditamento de nuestras pasiones. Su parodia es una crítica a las formas. Con la ansiedad de vivir *off* Broadway Bryce deshace las escenas de la vida cotidiana, delata a través de la risa su fracaso, su enorme crueldad, su recurrente falsedad y la alucinación equívoca que suele ser el amor. Y deja en nuestras manos esta "caricatura salvaje" de sí mismo.



EN EL CARIBE, SOMOS HÍBRIDOS, AMARGOS, BURLONES Y SENTIMENTALES

*Ya nada es lo que era
todo gira buscando su porvenir en la
[memoria]*

LUIS GARCÍA MORALES

*¿Será cierto, como dice Mr. Lind,
que esta raza híbrida de las ideas
ha nacido sin alma?*

ANA LYDIA VEGA

Dos obsesiones recorren las mentes de estos supuestos pobladores de Occidente que hemos llegado a ser. Dos obsesiones que forman —paradójicamente, claro— un oxímoron: el fin y la memoria. La condición tercermundista, la posición de marginales, de subdesarrollados, de periferia, es tan inclemente que ni siquiera nos salva de la conciencia terrible que, como un mal aliento, atraviesa el espíritu de los tiempos, de estos últimos tiempos conclusivos del segundo milenio de la era cristiana.

Transidos por la paradoja de la muerte y la resurrección hacemos cotidianidad. El territorio lleno de los cuerpos de nuestro deseo culmina conjuntamente el paisaje del horror y el milagro en las ciudades. Clandestinos, sobrevivimos en el secreto

de nosotros mismos. Agotados los sistemas de la sobrevivencia —el dinero, por ejemplo— nuevamente nómadas entre las calles, realizamos el tránsito hacia el recodo de la esperanza, del mañana, dispuestos a vivir hasta donde sea necesario el fin.

De qué disponemos: del fatigado juego que murmura y dibuja y calca en nuestros genes la memoria. Una memoria de palabras, la infinitud de asociaciones: la interpretación infinita. Más desconcierto. Más incertidumbre.

Francés Yates⁸⁴, no casualmente, escoge, para iniciar su ensayo sobre el arte de la memoria, el relato de una cena donde todos mueren. Busca el origen. Simónides, el único sobreviviente (ha salido a atender un mensajero), puede reconstruir la escena según el espacio ocupado por cada uno de los comensales.

La memoria es reconstrucción del lugar, de la indetenida actividad del territorio. Facultado in-natamente para elaborar ese proceso, el hombre contemporáneo no tiene un relato anterior al cual adscribirse, sino la numerosa y ya caótica presencia de elementos diversos, lenguajes antagónicos o intrascendentes, populares, públicos o literarios; las clasificaciones han evidenciado su absurdo, las categorías tiemblan, y el mercado lo ha invadido todo, la máquina misma del deseo. El único modo de actividad crítica practicable por el pensamiento es reconocer, en los lenguajes activos o puestos en el pasado, un punto (de fuga), la interpretación donde se origine alguna forma germinadora.

84 Francés A. Yates. *El arte de la memoria*, Taurus Ediciones, Madrid: 1974.

El espacio, la visión, la búsqueda en el espacio nos lleva necesariamente a reconstruir las imágenes del tiempo. Cada columna, cada ventana, cada aviso, cada estación de metro, cada casa destruida o derribada, activan en nosotros un extraño sistema de asociaciones cuyas leyes hemos olvidado y cuya práctica, bajo ciertos parámetros, creyeron dominar los hombres del renacimiento. El largo imperio de la racionalidad enterró estas formas de conocimiento.

Además de la inevitable experiencia de sí mismo, aunque ni remotamente su persona sea sujeto de la historia o del tema representado, el escritor contemporáneo experimenta una casi inconcebible interferencia de mundos convergentes. Hoy la escritura exige internarnos en la esquizofrenia, pasear su cuerpo por el territorio fragmentado, utilizar fuera del modelo todas las versiones que corren en el mercado como flujos orgánicos. La forma debe tender, si mira la realidad, al *collage*, al *bricolage*, a la parodia, al pastiche.

En las crónicas realizadas por autores como Carlos Monsiváis y Juan Viloro en México o Rodríguez Juliá en Puerto Rico, vemos una imbricada textualidad en la narración de lo inmediato, ese hoy, el registro del hecho cotidiano, de las calles, el personaje reportado que en la crónica es siempre un referente, (aunque proceda de lo autobiográfico), se nos presenta en una forma híbrida que resume la dramatización, lo narrativo, lo autobiográfico y lo reflexivo. La intertextualidad, la entrevista, el caligrama, el reportaje, la

autobiografía y la historia patria fusionados. El paratexto fotográfico, el testimonio y la parodia como instrumento. Sobreponiendo así el tiempo, y sobre el tiempo las imágenes. Agustín Lara e Iris Chacón, personajes extraídos de escenas farandulescas, no literarias son protagonistas. El objeto de la parodia es el estereotipo, el mundo al revés de la expresión popular, la palabra del mundo como teatro, la apropiación de lenguajes diversos, lo real pegado a lo real, el simulacro del simulacro. Y por supuesto, la risa, esa risa amarga que nos caracteriza en los últimos tiempos, en desventaja del exotismo y la magia tipificada. En la risa, no cabe duda, somos nosotros mismos. Identidad y nación son dos territorialidades que acaban por recuperarse (acaso conjuntamente) en lo parodiado. Estas crónicas se han tornado en el terreno mismo de la hibridez. “La heterogeneidad multitemporal de cada nación”.⁸⁵

Rodríguez Juliá y Carlos Mosiváis hacen de la crónica el vehículo que articula su crítica, su ojo especialísimo, su impudorosa forma de apropiarse de las voces convergentes de este mundo, puesto ante el fin de sí mismo, con los recortes elaborados por la historia, por ejemplo, que apenas detectan, en sus estrategias narrativas, la resonancia de la memoria en nuestros cerebros sobrecargados, hartos de todas las formas de conciencia posibles. La parodia permite mostrar el límite, el quiebre, el falseamiento de las formas culturales.

85 Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*, Editorial Suramericana, Buenos Aires: 1992, p. 15.

Lo que se pretende de algún modo denunciar, mostrar, es el equívoco, el punto de corrosión, aquello inconcebible que hemos llegado a ser. La reflexión es un gesto presente. En esta interiorización, en esta experiencia del sí mismo, lo reflexivo formará parte de la novela y teñirá la crónica y el cuento, por qué no. El ensayo como lo concebía Montaigne abre caminos en estos tiempos, cuyo espíritu indescifrable contiene seguramente la figura del hombre del próximo milenio.

“El postmodernismo no es un estilo sino la co-presencia tumultuosa de todos, el lugar en donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnología culturales”.⁸⁶

¿Buscamos acaso la unidad, o no podemos sino imitar la conciencia que tenemos del universo: y nos expandimos?

Ese es el entorno donde puede situarse el escritor de esta región a fines de siglo. Cuál es el material de la realidad: por todas partes la ciudad y sus medios expansivos, avisos, tv, radio, prensa, libro, los libros, ¡Ay, son tantos los libros! Cuál el espíritu que lleve mi mano a atajar los necesarios, los libros precisos, justo los libros requeridos para reconstruir otro inicio.

Los flujos se contienen, se represan. Cambian nuestros horarios, el envase, el surco que la cultura ha labrado en los cuerpos, pero ridículos, con nuestros personajes ajados, con la ineficiencia del

⁸⁶ *Ibid.*, p. 307.

estereotipo mismo, que vive y se aposenta y se apodera de cada actualización, no pretendemos el destino, sino esta mera sobrevivencia. Una tirita de esperanza, una comida según los recursos del día, un plan familiar inscrito en la circunstancia de amores imposibles. Nefastos, conscientes de la modernidad al fin de la modernidad (como entendió en los ochenta Vattimo), suscribimos nuevamente un proyecto, la democracia, por ejemplo. Los argumentos no cesan y se generan, como lo vivo, unos de otros, de su opuesto o el contiguo, hasta sobreponerse perversamente y formar este cúmulo que nos sostiene desde la memoria aún sin haber pisado la biblioteca del mundo y entender la monstruosa empresa que el primer hombre inició en Altamira y acaso rebasa la capacidad misma de la memoria del hombre.

Ése es el material del que dispone el narrador. Ése es el material que, a veces patéticamente, atraviesa al narrador y lo hace víctima de la propia materia de la literatura. Esta conciencia abre las puertas de la novela moderna (según el corte de la crítica). El narrador sabe que, como su personaje, es siempre otro. Quiere ser otro, se sueña otro y se pierde, en el presente, en una aventura que ni siquiera existe. Alonso Quijano cambia su nombre por el de Don Quijote, y la autoría del libro, donde pretende vivir, es la transcripción, la traducción, la versión. Esto, lo sabemos, nos lo da Cervantes. Pero, ¿hasta dónde hemos llegado?

Kundera señala que no hay epicentro o dios, fuera de la experiencia del sí mismo del Hombre. La novela antes que nada es “una reflexión sobre la

existencia”⁸⁷. Pero si el escritor ha perdido su vinculación con el Demiurgo, si apenas somos la ilusoria imagen de un sueño que vagamente logramos recordar, como demostró Borges, el camino es el instante. Buscar la acción en el germen mismo. Dejar que los retoños rueden por lo fragmentado del suelo. Buscar una tierra y colocar allí, de pie, a un hombre, y luego, por siempre, arriegarse a poner la palabra en él, la extremosa herencia de la memoria. Un desorden de mundos imaginarios convive en el mundo. Cada quien puede disociar su sistema anhelante, cada quien puede aportar su “hrönir” al mundo. Fluir, soportar livianamente la eterna progresión del flujo ante sí y relatar los simulacros que el lenguaje desencadena y el pensamiento permite en su eterna labor de asociar, codificar, clasificar, para atajar el mundo, para apropiarse del entorno y crear las bases para la comprensión del otro hacia la eterna pretensión, que Nietzsche sintió irrealizable, de conocernos a nosotros mismos. Más que conocernos, sabernos.

La coherencia ha cambiado. No podemos sino aceptar la sobreimposición del pensamiento, de sus elementos: el lenguaje, la imagen y el tiempo haciendo cuerpos indistinguibles en todas las posibilidades expresadas de su realización. No es de extrañar entonces que la novela de los últimos tiempos en el Caribe, fusione todas las expresiones de este simulacro devaluado del mundo.

Los medios han creado un compendio de virtualidad en la que debemos movernos más peligrosamente,

87 Milán Kundera. *The art of novel*, Grove Press, New York: 1988, p. 37.

pero igualmente atados, pervertidos, que en la tradición. El escritor tiene ante sí el mundo de los libros y todas las hablas a las cuales es sensible su escucha. La discursividad de la imagen que pretende reflotarse en la novela o en la crónica supone lo paródico como matriz inevitable de la enunciación. La apropiación de la palabra ajena se llena de otros contenidos a través de los procesos de estilización. Pero en casos como los de Carlos Monsiváis, la imagen compleja y abstrusa de lo real, los estereotipos, la entrevista, la fotografía, el bolero, el *kitsch*, la historia cotidiana... amalgaman el objeto de la parodia que lleva no tanto hacia la "estilización" de la forma consabida, como hacia el logro de un sugerente extrañamiento que plasma un estado de cosas que pretende señalarse, fijarse en la crónica, desentrañarse en la reflexión, a través de la risa y la paradoja como camino o sustancia de una nueva coherencia.

La parodia supone la referencia, el uso, la alusión, la mimésis y la mofa (no siempre: recordemos el registro que hacen Genette y Linda Hutcheon sobre la parodia seria) de la palabra del otro. *La parodia se ha disuelto en la actividad intelectual como una muletilla para representar nuestra conciencia del mundo como teatro*. Esta otra vuelta de tuerca sobre la idea barroca, refuerza los términos para los sentidos de una obra que recorre los senderos de la apreciación estética, fuera de los contorneados, místicos e insalvables caminos del esteticismo. El *kitsch*, el *camp*, la salsa, el bolero, la jerga, el *slogan*, y la gama de los estereotipos han entrado a escena. Ni el idilio más preclaro podrá evitar un aviso de Coca-Cola en el telón de fondo. Ese forzar el terreno de lo "estético"

no niega el elemento ético que la creación artística y la contemplación atrapan (y no siempre degluten). Si “las tradiciones culturales y literarias (incluyendo las más antiguas) no se conservan ni viven en la memoria individual subjetiva de un hombre aislado, ni en ninguna “mentalidad” colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma”⁸⁸, podemos afirmar que la parodia realiza una crítica a esas formas. Rescata, denuncia, corroe y demuestra, como en Monsiváis y Juliá, la masa compleja, activa y contradictoria de nuestra identidad.

Y en este paisaje, aún la mujer deja caer inerte la mano del desamor. Aún suspira y siente suya esa melancolía de los ocasos. Aún la mujer allí, frente a su amor imposible, deambula secretamente hasta en las actitudes de mayor avanzada e independencia. No es casual que la telenovela sea un género de Latinoamérica.

René Girard⁸⁹ señala el detalle, la patología, la farsa de los sentimientos: el amor es un contagio del libro. Paolo e Francesca leen las aventuras de Lancelot cuando entienden que hasta la condena querrán ser uno siendo inevitablemente dos. Este impedimento que enamora aún más a los amantes, ese filtro, ese deseo que desea el deseo del otro, puede que, como el René Girard mismo señala, tenga un desenlace real, maduro y pleno en un dos que olvide la unidad y la obtenga en la experiencia común de la vida. Puede que sea posible, pero importa para nosotros ahora desentrañar la trama

88 M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Op. cit., p. 399.

89 René Girard. *Antropología, mimesis y literatura*, Editorial Anthropos, Madrid: 1985.

que cubre la mera atracción de los cuerpos y teje, en los terrenos de la contención y de la seducción, historias que, desde los melodramas del XIX, tienen versiones popularísimas como el folletín.

La parodia del folletín, en Rosario Ferré, por ejemplo, nace de un enorme deseo de recomponer una territorialidad, una imagen de la memoria, el espacio que ocupaban esos seres. Esas mujeres particularmente envueltas en los sentimientos. Esa única piedra que resta hoy en el paisaje de la esperanza. Los sentimientos. El amor, y la piedad acaso otra piedrita, golpeada, irreconocible.

En *Maldito amor* se parodia el género, este “melodrama insigne” —dice la misma narradora—. Se recrea el folletín para ahondar aún más, para ceñirse a la forma de la época. No hay una ridiculización directa, la risa viene por debajo, se cuela justamente en las escenas que narra. Parodia sería que, además de reconstruir la imagen de la memoria, un espacio del tiempo perdido, es un balcón para la denuncia. El infierno de los modelos asumidos. El sometimiento de la mujer. La pérdida del territorio. La nación escindida. La naturaleza descomponiéndose en los registros culturales.

El texto referido, el ambiente parodiado, la mirada del otro en el género queda tipificada en este paisaje, donde se entiende que la contenida seducción romántica, las extremas fatalidades del melodrama adquieren en el mar tropical incidencias más abruptas e intempestivas.

En *Falsas Crónicas del Sur* de Ana Lydia Vega vemos a una institutriz víctima de la vorágine del trópico. Viene del vasto mar de los Sargazos. Todo en ella debe ser contención, es la imposición de la época. La contención produce un habla que nace de la intimidad sublimizada. Esto le impide un contacto “real” con el afuera. Sólo su abundosa y fatal expresividad se hace plena en el género folletinesco, allí puede latir su corazón constantemente “prisionero de nuevas emociones que le impidieron estremecerse”⁹⁰. Nuestra institutriz está a punto de desfallecer a cada instante. La contención casi al borde de la asfixia y “la tibia humedad” de sus ojos son constantes a lo largo de la novela. Ana Lydia Vega, lo sentimos, se ríe, fuerza el prototipo.

Decir que vamos a escribir una historia de amor, en una isla del Caribe, o en el sofocante y sexualizante trópico, es una intención que ya de por sí nos prepara a la risa. La risa nace en los procesos de estilización desde una fina y muy femenina ironía.

Ana Lydia Vega y Rosario Ferré retoman en la parodia del género la expresión del amor, su forma. Se introducen allí con una distancia casi tangible. Las cosas del mundo que tocan crujen antiguas, en esos “tropicales” asientos del siglo pasado. Un tiempo detenido, un espacio escogido, más bien, extraído de un género “devaluado” a través del cual, también sutilmente, se recrean o denuncian las fallas de la idea de nación.

90 Ana Lydia Vega. *Falsas crónicas del Sur*, Editorial Universidad de Río Piedras, San Juan-Puerto Rico: 1991, p. 53.

Pintan un espíritu de época, las marcas de nuestra inserción cultural, la crueldad del mimetismo, los movimientos de las clases y sus códigos cerrados, parodiados justamente en un género propio de la mujer, el melodrama por entregas y los suspiros redundantes de la contención.

Un “doble relato trabaja en el folletín: uno, progresivo, que nos cuenta el avance de la obra justiciera del héroe, y otro, regresivo, que va reconstruyendo la historia de los personajes que aparecen a todo lo largo del relato”⁹¹. La narración debe avanzar en el suspenso (recordemos que, desde “el primer verdadero folletín”⁹², *Las Memorias del diablo*, de Frédéric Soulié (1837), una mezcla de novela negra con romanticismo social es la base del éxito del género), mientras los personajes espesan sus conflictos, sus sentimientos, la cotidianidad de época, la contención, el secreto sobre ese hecho inenarrable de la historia de México, por ejemplo, que busca develarse y es justamente lo que todos omiten en *El desfile del amor* de Sergio Pitol. El cuerpo puesto, apretujado en el mundo de la historia.

El folletín como forma acabada, como género plenamente tipificado, es materia apetitosa para el parodista. “*Parody was seen as a dialectic substitution of formal elements whose functions have become mechanized or automatic*”⁹³. La forma ya elaborada entra al

91 Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones*, Ediciones G.Gili, Barcelona-España: 1987, p. 148.

92 *Ibid.*, p. 137.

93 L. Hutcheon. *A theory of parody*, Methuen, New York-London: 1985, p. 35. (“La parodia fue vista como una sustitución dialéctica de elementos formales cuyas funciones se han mecanizado o automatizado”).

campo cultural con el útil desvirtuamiento que lo manido impone a la forma o al género, llevándolo al límite de su perversión: el estereotipo.

“De los sótanos del castillo gótico del folletín encuentra el pasadizo que conduce a los suburbios de la ciudad moderna”⁹⁴. Así aparece la transmutada Jacqueline en *La vida conyugal* de Pitol. La patológica convivencia con los estereotipos culturales abruma. La Pobre Jacqueline, como constantemente la clasifica, no sin razón, el narrador, vive la historia de un folletín, quiere ser una dama rica, cultivada, sofisticada (Cambia su nombre, María Magdalena Cascorro, por uno Francés, Jacqueline Cascorró), escribe su torturante experiencia en un cuaderno, ella, la protagonista maltratada por el amor (su esposo es “un Atila”), redescubre el amor (fuera del matrimonio) y llega a la perdición del pecado (el asesinato) por él. Esto le cuesta hacer una desgracia de su propio cuerpo (un hombro tullido, tres dedos menos y una golphiza generalizada que la llevó al borde del coma clínico). Pero esta historia no termina. (Más risas). Tras volver a la miseria, pronto el amor maduro (su caritativo Atila) la retorna, no ya a los desmanes de Cuernavaca sino a otros peores, atropellos y la consecución de la eterna historia. La perenne revitalización del melodrama.

Sergio Pitol trabaja al estereotipo directamente, la patológica encarnación de esas formas prehechas, inscritas en la memoria, surcos de la actividad cultural, los medios masivos obrando su cuerpo, el cuerpo que se impone ante la experiencia de la vida

94 J. Martín-Barbero, *Op cit.*, p. 149.

en el mundo de los hombres ideologizados, tatuados de percances cuyas particularidades hemos olvidado y cuya gestualidad como la siniestra figura de una máscara se impone a nuestro rostro y a nuestras acciones. Disceccionados en la multiplicidad de recepción que obligatoriamente ejercemos, somos fragmentos, seguimientos sobre la otredad que, como extenso terreno silente, aún sobrevive a todas las traducciones. Se comprende que Sergio Pitol termine su trilogía sentimental titulada, muy bajtinianamente, *El Carnaval* con el relato de un romántico narrador que pretende lo absoluto (*Domar a la divina garza*) con patética y risible perseverancia.

“A mediados del siglo XIX la demanda popular y el desarrollo de las tecnologías de impresión van a hacer de los relatos el espacio de despegue de la producción masiva”⁹⁵. El folletín es una forma del pasado, ubicada en el germen de la masificación de las mediaciones comunicacionales de la urbe. El folletín es el “primer tipo de texto escrito en el formato popular de la masa”⁹⁶. Referirse, parodiar el folletín es entrar en el germen mismo del mecanismo que origina y multiplica los estereotipos.

Qué se pretende al retomar estas formas, las crónicas en el caso de *LLanto* de Carmen Boullosa. No se pretende por cierto reconstruir la tradición. Sino mimetizar formas absolutas en este tiempo de formas relativas. Parodiar el sentido hecho de la historia. Sus estrategias narrativas, su *emplotment*, como diría Hayden White.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁹⁶ *Idem.*

Los libros de la biblioteca como el universo parecen expandirse. La realidad es el concurso de una sobreposición, interacción, fragmentación de lenguajes. Necesariamente promiscuos, híbridos, erramos, acaso hoy menos afanosamente, en el perfil de este mundo edificado a sabiendas de que el *Grund*, el fundamento, la verdad, ha cambiado sus sentidos absolutos. Nada sino lo efímero, la levedad posibilita la existencia. Soy yo es apenas la precaria construcción de lenguaje que me devuelve la experiencia.

Sin querer caer (o habiendo ya caído) en ese “intuicionismo estético” del que habla García Canclini, que ha invadido, para él reprobatoriamente, el campo de la reflexión postmoderna, puedo entender que la presencia de la parodia en la producción literaria contemporánea se debe a que es un excelente instrumento para pasearnos en esta abigarrada convivencia de expresiones culturales que, devaluadas unas, tergiversadas otras, asimiladas, sincretizadas o extintas, viven en nuestro entorno y confunden, alambican aún más los argumentos, las imágenes de la memoria.

Si la cultura ha invadido no sólo el campo de los instrumentos sino la materia misma de lo que se pretende trabajar, será la parodia una vía expedita para elaborar la crítica a las formas. El sentido es, por ahora, denunciar el simulacro, subvertir, a través de la risa, el fallido mundo lógico de las apariencias; el olvido y la memoria labrando el paisaje interior que rumoroso teje la historia de las batallas.

San Agustín le concedía a la memoria ser una de las tres potencias del alma: Memoria, Entendimiento y Voluntad. Estos seres híbridos del Caribe estamos realizando, justo en el fin, el proceso conclusivo y luminoso de reconstruir y atajar todas las especies que conforman lo nacional y que habitan contrastadas y colindantes y convergentes en la memoria, que se activan en la imagen que se desprende del entorno, bien sea virtual o real (el descorche de la champaña y el crujir de la pata de cangrejo de *La vida conyugal*). Aunque cabe preguntarse si, en la ciudad, en nuestras ciudades existe aún algo que escape a la categoría del simulacro, todos presos en los estereotipos avanzamos. La cultura ha labrado los cuerpos, pero cabe insistir pues reconocidos poseedores de alma, debemos practicar sus habilidades para imaginar un atajo que justifique sobrevivir.

Finalmente, aunque pretendamos que el fin no nos pertenece, que somos un país joven, que aquí todo es nuevo, puesto que eternamente (maníacamente) volvemos a ser el Nuevo Mundo. A pesar, o pésenos a quien nos pese, el fin ha corroído la noción misma del orden, la lógica, la máquina cultural de Occidente. Acaso la risa o los sentimientos nos lleven hacia una nueva coherencia. Sabiendo que, aunque parezca un contrasentido, sólo los nihilistas verán el nacimiento del hombre nuevo.

*Esta corona del que ríe, esta corona
que es una guirnalda de rosas: ¡a
vosotros, hermanos míos, os arrojo
esta corona! He santificado la risa;
oh, vosotros, hombres superiores,
aprended de mí... a reír!*

NIETZSCHE



III



ÉTICA, POLÍTICA Y LITERATURA

El innegable giro del pensamiento filosófico hacia la ética puede ser sólo un signo de que por ahí anda la única respuesta a la pregunta por el sentido de la realidad.

VICTORIA CAMPS

Nos enfrentamos a términos indefinidos. A realidades hechas de lenguaje, que van más allá del lenguaje comunicativo. Es su forma, encierran un contenido que trasvasa la mera designación y aun la connotación de la palabra. Suponen la representación, prefiguran una imagen de la realidad.

Estas tres palabras han sido despreciadas, saturadas, reinventadas, maldecidas, asesinas y perversas. Son palabras enormes, que han soñado sus realidades desde la trascendencia o hacia ella, con empeñados rictus o insensata insistencia. Palabras de esas pesadas, oscuras, macilentas, cargadas, hipertrofiadas: uno sobrevive un poquito más cuando dice “yo no quiero saber nada de política ni de Chávez ni de Jesús Cristo ni de Rousseau”. Probablemente ya no crea en los hombres: pero la vida me ha enseñado a *creer en el bien*.

¿Y eso es suficiente?

Díganme ustedes por qué diablos uno, a los cuarenta años, sin haber participado de los sesenta ni de las visiones escépticas de los sesenta (el MAS, por ejemplo). Sin nada. Ni Alí Primera como nostalgia, porque ya entonces había como un hastío de la canción protesta y, secretamente, preferíamos la *dancing music*. Sin haber gozado nunca del amparo de una convicción. Díganme por qué debería yo creer en el bien.

Claro que también creo en el mal: lo he visto actuar meticulosamente. Pero el mal, según entiendo, no puede ocupar el brizado límite, la etereidad imposible de los deseos. El mal, por fortuna, tampoco es fijo: y el bien lo es todo. La felicidad ocurre frecuentemente, decía Borges. Pero cómo decirlo entre tanto ruido. Los sentimientos son la materia favorita de las mediaciones para elaborar sus ilusorias certezas, sus almibaradas e impecables tentaciones. La cosa que sustituye el deseo, el desplazamiento de la acción. La plenitud virtual. La falacia.

A falta de una ética adecuada: menos trascendental, más inmediata, sin demasiadas palabras para atajar un pensamiento hecho de imágenes velocísimas y sobrepuestas, sobrepuestas, mientras tanto, el miedo y la crueldad moldean los ilusorios límites de nuestro mundo, de ese ámbito de protección y seguridad donde están mis cosas, mis recuerdos, mis olvidos, mi desesperanza y mi cuerpo ocultamente conmovido. Somos asépticos, pagamos la sesiones de terapia en constantes y sonantes; la cabretilla de su poltrona y la seda pura de sus almohadones chinos. Me siento cómoda aquí, los

kleenex están siempre cerca, y eso —aunque vacío— es un gran consuelo.

Cómo darle forma al mundo, cómo expresar sus contornos, cómo atinar el orden justo. El ilusorio orden del movimiento, de las convicciones instantáneas, pero tras la misma imagen del principio. Alarmante repetición. ¿Dónde está lo que soy?

Si hablamos seriamente de estas palabras, de estos conceptos. No hablamos de utilidad por cierto, ni de lo corroborable. Hablamos de una masa enorme que nos rodea y constituye y no tiene palabra. Forma parte del enigma y silente es la materia misma de nuestra naturaleza. Palabras que son un siendo, que se sostienen en el mundo real porque lo contienen, lo sueñan y lo ordenan, porque lo imaginaban, lo hace mito, símbolo, palabra revivida.

II

Los que quieren encontrar una solución a los conflictos y al dominio del hombre por el hombre de la política son "ilusionistas radicales de la política".

MAX WEBER

La ética, como la política y la literatura son actividades consubstanciales de la definición misma del hombre. Recordemos lo del *zoo politikon*, sin perder sin perder de vista que ética y política son para Aristóteles equivalentes, porque esos hombres, a los que él se refiere, eran verdaderamente iguales.

Según me temo eran sólo hombres (ni niños ni mujeres) y tenían el poder y las necesidades suficientemente cubiertas para, como los dioses, ejecutar piruetas en el más allá de los sentidos.

Hoy en día, la ética se relaciona con la política sólo de forma retórica. Lo que emana del ejercicio político es la corrupción, defraudación, incumplimiento sistemáticos de acuerdos, falta de resoluciones históricas, falta de coraje, de visión. Nadie arregla los problemas para no meterse en problemas. Con esta norma de procedimiento actúan verborreicamente dentro del antiguo y desvencijado molde personalista, desde los alcaldes hasta el presidente. Por no hablar de los candidatos que conforman un circo lamentable de milagrereros, unos en la honda *revival* del autoritarismo progresista, del contractualismo, apoyados por las ex izquierdas y por los ex militares y los ex falangistas y los exxxxxx... Una mis universo que ha ensayado de Evita, de alcaldesa, de mil veces coronada reina, y ha llenado de decepción a más de un buen intencionado corazón. De los partidos no queda nada fuera de la ahogada amenaza blanca. El pueblo entretanto espera. ¿Qué espera? Le pide a la providencia y a María Lionza un poco de piedad, una luz en este camino trunco adonde hemos llegado. ¿Qué dicen los políticos? Parábolas electoreras, otras mentiras: la revolución, la educación mañana y tarde, la alegría, hospitales como Chicago Hope, y claro está, el desmantelamiento de la corrupción como única vialidad en el ejercicio del poder. De qué hablamos: de cosas muy, pero muy bajas.

Los absolutos que se proponen en el Contrato: la libertad, la igualdad, el derecho a la vida, no se llevan a cabo. Son el fin de un proceso, dicen. Pero ese proceso usa lis fines éticos para estrangular la vida de los hombres. La política ejerce estos convenimientos y normativiza por el consenso en torno a los valores autoevidentes, valores que son de “hecho” “universalmente válidos” “transculturales”⁹⁷ y forman parte de cualquier Constitución o Declaración de Derechos Humanos, pero desde el poder estos valores o principios se ejercen sólo artificialmente. Aquí de donde somos, la libertad, la igualdad, la justicia, la solidaridad, han sido nombradas hasta la saciedad en las diversas formas de los argumentos de nuestros próceres y de esos que se autoproclaman, emulando el estilo mesiánico, líderes de la sociedad. Estos protohombres no dejan de elucubrar (con escaso estilo literario) variaciones de los argumentos de estas ideas introducidas a la memoria patria como el legado civilizador de Francia (que la guillotina haya sido uno de los resultados parece no tener importancia). A pesar de la ninguna relación de estas palabras con la realidad, no dejan de ser estos, paradójicamente, valores de la humanidad. El amor, la libertad, la vida, la igualdad, la justicia.

Si esos valores son comprendidos universalmente como tales, no nos planteemos el paraíso de sus absolutos. No más, por favor. Ya sabemos que volveremos a decepcionarnos. Ocupémonos del ahora: ¿Cómo educarnos? ¿Cómo cuidarnos? ¿Cómo estimarnos?

97 Victoria Camps. *Ética, retórica y política*, Alianza Editorial, Madrid: 1988.

La nación con todos y sus errores ha vivido su evolución, no necesitamos refundar sino guiar, dar continuidad, depurar y sincerar los instrumentos y los procedimientos. Ese diálogo inminente hacia las formas que nos llevan a vivir el mañana no debe encausarse desde voces prescriptivas y normativas, sino en la construcción cotidiana de los ideales que cimientan la cacareada grandeza de la república.

Si la ética adoptara una forma más relativa, más inmediata, podría canalizar el cómo realizar el sueño de una sociedad con el mayor grado de felicidad posible. La felicidad es un principio Constitucional, no hay que rehacerlo, debemos llevarlo a cabo. Transformar nuestra realidad es un proceso que debería sacar a lo ético de lo puramente argumentativo y proponerlo como el ejercicio práctico del bien común que tanto postergamos. La nación ha sido fundada, el contrato sirvió de base. Por qué -me pregunto- volver a decidir las mismas cosas empezar en el principio y no continuar simplemente hacia la búsqueda de esos absolutos, ejerciendo en lo posible las mejoras, la forma ética de la esperanza. Proponer otra perspectiva para el renacer del hombre tiene como requisito *sine qua non* volver a la nada. Ya muchas cosas hablan efectivamente de tolerancia y solidaridad. Hay que ejercerlas cotidianamente en lo posible, participar, asumir nuestra responsabilidad.

Si enfocamos la perspectiva de un modo menos trascendente y universalista, hacia una ética expansiva que no produzca fáciles dicotomías, sino que tamicé la realidad en toda su complejidad. Una ética que no descarte el sentido de la costumbre ni de la

inteligencia. Abierta a los dominios del diálogo, de la expresividad, de la tolerancia y comprensión del otro como una forma de dignidad de uno mismo. (Y no los diálogos sordos de nuestros patriotas parlamentarios, que no tratan de enriquecerse los unos a los otros, sino henchidos, monologantes, discursen hasta reventar sus hígados recrecidos y narcicistas y sus rostros al dente para la próxima campaña política). Si pudiéramos hacer prevalecer esta forma de sopesamiento, esta amalgama para estructurar la decisión -siempre trágica. Si produjéramos una ética con una actividad, como un instrumento para hurgar en nuestras contradicciones y en los conflictos que de ellas se generan, estaríamos en algo ayudando a esperar los recursos de la existencia contemporánea.

III

La acción ejecuta un gesto, lo atrapa en sus ascenso, su curvatura y su sombra, una forma, allí, en ese instante, se dibuja un sentido un poco más allá de lo meramente representable. Ese sentido es sólo un fluir, no es maleable. No lo retengo, no hay temporalidad. Un flujo constante de mismidad. Victoria Camps recomienda “pensar en el instante, en la eternidad, para poder amar la vida”. Este es el tiempo que se impone.

¿Acaso podremos aceptar de una buena vez que el orden no tiene forma y por lo tanto el ejercicio ético tradicional, prescriptivo y normativo, tampoco tiene sentido?

La solicitud ética está presente en el mundo. Los filósofos, los articulistas y el lenguaje mismo, sembrado de frases hechas que acuñan “verdades”, valores con los cuales guiamos automáticamente nuestras vidas: *No hay mal que por bien no venga, cada quien carga con su cruz, mejor tarde que nunca, etc...* en ese maremágnum, aún hoy, o específicamente hoy, nos preguntamos en torno a la ética. Revivimos, después de Nietzsche, esta cara del hombre, ese paradigma atávico, este instrumento de conocimiento.

El lenguaje es el mundo. Los seres humanos se relacionan por y en el lenguaje. El sujeto es un acto de habla. Esa comunidad de habla es el objeto primero de la literatura, desde ella nace la forma misma de su expresión: ¿Hacia dónde?

La literatura no tiene finalidad. Si alguna vez fue aprisionada en lo edificante, hoy sabemos que el mundo que llega a vivir en una voz, abarca lo psíquico, lo histórico, lo colectivo, lo imaginario. La vida de los libros, como la vida del mundo, está hecha de deseos y mitos.

La literatura no tiene por qué ser nada. Como otros ejercicios que se definen en los límites, moldea y forja, da prueba y manifiesta la condición humana, más allá de la lógica y del lenguaje.

¿La literatura es un testimonio?

En la esfera del lenguaje, en la representación de los límites, el contorno, los bordes que definen, figuran, constriñen, sucede la posibilidad del ejercicio ético. En total libertad, la literatura siembra

nuevos sentidos, elabora su crítica al mundo, acaso la falacia forjadora de los mismos valores. La literatura apunta, por su misma naturaleza, a esa cantidad de materia que nos impulsa, suscita y conforma (los afectos, los deseos, los sueños, la tradición, etc...), hechos, fuerzas sin palabras; se vehicula en lo literario tratando por diversos modos de abordar el enigma

La literatura juega más allá de las formas del bien y del mal, el artista (como fauno desollado de Giorgione) toca lo indecible, está más afuera y critica o parodia o sustituye el mundo, la vida y las gentes. Su materia es la comunidad de habla que somos.

Cada escritor verá en su mundo la posibilidad de la voz y la forma que lo constituye, y ésta moldeará su ética, no su prescriptividad: sino horizontes de vida iluminados.



LOS COMENTARIOS DE UN LECTOR

Rehúyo de los especialistas, y de los solemnes, de los convencidos, de los exhaustivos y de los objetivos. Rehúyo del rigor infalible supuestamente de las normas -y no de su utilidad. Me exasperan los infatuados doctores de la república que desconocen la dimensión sintáctica del lenguaje. Ellos son especialistas, conocen los capítulos y los párrafos únicos, y algunas deslucidas referencias históricas. Tampoco me interesan los versadísimos en una mínima parcela del conocimiento. No desconozco que acaso hayan estudiado a fondo los libros, los manuscritos, las cartas, los diarios, los testimonios, las pequeñas insolencias, la turbia calidez de las perversiones de un solo autor, pero muchas veces, esa dedicación sólo los lleva a ajusticiar a su presa con el dominio total de la única interpretación, esta senda de la *autoritas* poca importancia tiene para mí. A estas alturas de la historia creo más en los iluminados, ungidos que en los científicos. Por eso puedo leer a gusto un libro que nos es sistemático, cuyo cuerpo recompone, a través de la literatura como objeto o síntoma, el devastador proceso que ha pasado Venezuela del horror de la tierra al horror urbano. Novelas, cuentos, historias que son un mapa, que siguen un borde, ensayan una figura.

Narrativa venezolana contemporánea de Orlando Araujo es el transcurso de una mirada que entre la expresiones narrativas del siglo teje relaciones, antinomias, rescata materiales del olvido, compara. Va y viene, como buen excursionista, de la raíz al fruto, del tallo a la tierra, salta entre pasado y presente para cerrar el borde, para chequear el recorrido, el territorio que ocupan estas historias. Hace juicios, es apasionado. No sigue un orden metodológico. Es buscador de signos, relacionador de textos, guía de sentidos.

Desde su óptica de conocedor de las ciencias sociales, reconstruye, “interpreta” el contexto. La fricción entre la Venezuela rural y la petrolera es para el autor, también narrador y poeta, un proceso ardoroso que tiene su reflejo en la narrativa, en la expresión literaria. Recompone los motivos de lo imaginario venezolano, y valora el aspecto singular, las nuevas propuestas. Ve a las obras y a los autores como una sola unidad. Los aspectos biográficos no tienen foco relevante, advertimos resaltadas sí las definiciones nacionales, lo histórico, la urgida pregunta sobre nosotros mismos. Son ensayos, comentarios de un lector que conoce al país, que sabe cuál es la lógica del articularse económico en los procesos sociales de la nación, los va y vienes de este siglo que ha tenido que vivir la modernidad en un estado de ausencia o estereotipización bárbaros. *La modernidad transforma a Venezuela*, más bien le adosa nuevos escenarios.

Tampoco es Orlando Araujo el narrador consumado que ve las otras escrituras como un juego

de espejos de su solo reflejo trascendente. Prefiere comparar las voces y las circunstancias. No es, seguramente, un especialista, pero como ya he repetido, no me interesa el término o la cualidad. Leo con toda libertad este ensayo pues el mismo autor no se propone otra óptica que la del lector. Un lector que no se pretende objetivo, pero que tiene la concreción de articular los contextos, el horizonte temporal de los libros que él acumula como *contemporáneos*.

II

¿Dónde se inicia la narrativa contemporánea para Orlando Araujo? En aquello que rompe el cuadro costumbrista y el reformismo sociológico. El fin de la fórmula criollista.

El criollismo llega a su perfección, a decir del autor, con *Doña Bárbara*, a la perfección de un modelo que es de por sí esquemático y limitante. En 1931 -con la publicación de *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri comienza una nueva etapa de la novela venezolana- esta novela, aún tallada en las sangres decimonónicas, es para Orlando Araujo la puerta de salida del costumbrismo, del pintoresquismo, del reformismo, del tono edificante de nuestra narrativa. El asunto que marca la diferencia es un problema de forma. "Ideológicamente, el propósito de los nuevos novelistas es el mismo que el de los criollistas: expresar a Venezuela, buscar el ser venezolano, ir hasta la

esencia de lo propio como un camino legítimo hacia lo universal; lo que varía es el procedimiento, la factura estética, el estilo y la estructura novelística". Salvedad muy importante de anotar para entender la tradición, el afán por poblar un territorio que siempre vemos desierto.

Nuestras huellas en el pasado son apenas visibles y como se pregunta Rómulo Gallegos en su *Reinaldo Solar* "seremos un pueblo que marcha por un arenal seguido de un viento de fatalidad que va borrando los pasos? Los que vinieron después de ellos, los de las generaciones anteriores a la nuestra, buscaron, sin duda, esa huella, pero tampoco supieron llevar la suya en la tradición del arte nacional. Y así, uno tras otro, cada cual ha tenido que comenzar, siendo a la vez principio y fin de sí mismo".

Nos sentimos, aún hoy, en la obligación, en la tarea de recomponer la memoria: nuestra memoria. El despegue petrolero nos hizo sentir el estupor del abismo, la enorme distancia de otro modo de ser que tiene otro paisaje y responde a otro origen: nuestro origen. La constante elaboración del tema de la tierra, la definición y predefinición de las finalidades de la narrativa venezolana. Esa manía hacia el realismo. El tema de la nación, su crítica y proyección saturó su intencionalidad e hizo pesado el espíritu del juego que subyace y es base de la novela como género. Orlando Araujo tipifica exacta y sintéticamente la tradición edificante de nuestra literatura.

III

Guillermo Meneses; Enrique Bernardo Núñez, Julio Garmendia, nos legan la conciencia de un hombre que ya por siempre sabe que, pese a los resabios de la razón, el sueño forma parte de lo real. Y se abren las líneas que vaticinan a un Oswaldo Trejo, Antonia Palacios (aunque a las mujeres dedica capítulo aparte), Adriano González León, Francisco Massiani, Salvador Garmendia, José Balza, Elisa Lerner, Carlos Noguera, Renato Rodríguez o Laura Antillano.

Entra de lleno en su contemporaneidad.

Los años sesenta son tiempos de profundas convicciones. De un coraje que parece extinto. Orlando Araujo afirma que la literatura contemporánea venezolana tiene su lugar en la expresión literaria continental. Esta voluntariosa enunciación no es causa de alguna tendencia delirante o megalómana, o de esa euforia de los melancólicos. No. Es cierto: los muertos hablan con los vivos, y el sueño y la realidad se funden en *Cubagua*, treinta años antes que Juan Rulfo escribiera su *Pedro Páramo*. *La Galera de Tiberio* (1939) el tiempo es todos los tiempos, la muerte y la vida, el día y la noche, el sueño y lo real están planteados como paradójicas equivalencias. No es una mentira, tampoco una exageración, es nuestra falta de valoración, de estima. Orlando Araujo evidencia esta cuestión, este penoso asunto (y valga aquí la frase hecha). Desde su "atormentada modestia", Enrique Bernardo Núñez siempre se refirió a *Cubagua* como "a su novelita", y decidió dedicarse al periodismo. Ocupados, sus contemporáneos aplaudían redundamente

a Arturo Usler Prieti y a Gallegos y no veían a más nadie, y menos las formas sin calcos, las que inician la tradición, la renuevan, la perpetúan siendo otra y otra nuevamente.

Orlando Araujo hilas las cuentas de este muestrario de tendencias, voces y evoluciones, aperturas y vacíos, sin necesidad de fundar, imprimir modelos, reformar, reconstruir ampulosamente. La narrativa estudiada en sus contextos dona a los lectores las formas que ha tomado la literatura venezolana en este siglo, sus hitos, su devenir, como un modo de pertenencia.

No olvida a los antecedentes, a José Salazar Domínguez autor de *Santelmo* “escritor de Válvula y de Élite, precursor como Pedro Sotillo de un cuento nuevo, afincado en el tema telúrico, pero sacudido de criollerías”. Tampoco omite a Arturo Croce y ve en *Los alegres desahuciados* de Andrés Mariño-Palacios una novela que se abre al conflicto urbano. Es notable su capítulo sobre la soberbia narración de *El hombre y su verde caballo*. Un aparte especial merece Alfredo Armas Alfonzo. Nos recuerda la innovadora técnica, la imagen fotográfica como paratexto, de Adriano González León en *Asfalto-Infierno*.

¿Hay olvidos en estas páginas? Seguramente...

IV

No voy a agotar las observaciones y agudos comentarios de este ensayo, que nos inclinan a otro acercamiento, a otra valoración más íntima y respetuosa de

nuestra narrativa. Apenas apostaré a señalar dos o tres particularidades más.

Orlando Araujo reúne, un tanto arbitrariamente —y lo reconoce—, a la mujeres en un solo capítulo. Enfoca el horizonte temporal que permite o basa-menta la construcción o la aparición de la mujer en la esfera de lo público: “cuando nuestros pensadores positivistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX abrazan la causa del divorcio, defienden la libertad de la mujer y le asignan un papel más activo dentro de la comunidad, están desafiando el establecimiento social del latifundio y, en términos de la concepción feudal de dicho establecimiento, están quebrando los sagrados lazos familiares. Era revolucionario entonces asumir la causa de la igualdad entre hombres y mujeres y la lucha ‘feminista’ pasó justificadamente a ser un capítulo del reformismo y del progresismo en economía, en política y literatura”. Y declara abierto el contexto donde se expresan Teresa de la Parra, Gloria Stolk y Mercedes Carvajal de Arocha.

Tras destacar los méritos que tiene *Historias de la calle Lincoln*, como toda la escritura de Carlos Noguera, escoge uno determinante “las perspectiva o el efecto humorístico, irónico, cuestionador y, sin embargo libre de carga ideológica, de documento novelado y del estereotipo de la violencia dramática”.

La fecha del colofón de la primera edición de *Narrativa venezolana contemporánea* bajo el sello de la Editorial Tiempo Nuevo es el doce de septiembre de 1972, José Balza contaba apenas 32 años,

y Orlando Araujo, sin dudas, apunta el futuro éxito de una “obra concebida y formulada desde un ángulo que rompe radicalmente, no sólo con los puntos de vista del realismo, sino con todo lo que hasta ahora se ha entendido como experimentación en nuestra narrativa y en gran parte de la narrativa hispanoamericana”. Más allá de los tratamientos del lenguaje a los que adscribe a González León o Guimaraes Rosa.

Hace comentarios acertadísimos, de buen lector especialmente en el capítulo titulado “Negro es el humor” con que amanece donde se ocupa de Piedra de mar, de Francisco Massiani, y al *Sur del Equanil* de Renato Rodríguez, que no son “libros de evocación ni de reconstrucciones, sino de imaginación operando a quemarropa sobre el documento de la vida, la literatura como piel y lo cotidiano entregándose a registros de apariencia frívolos y de profundos desgarramientos coloquiales”. La picaresca del fracaso, el humor de los decepcionados. Vuelve a la raíz al culminar las últimas páginas, y aparece María Eugenia Alonso con la mueca de la risa.

Las puertas abiertas por esa contemporaneidad, dieron paso al espacio donde hoy transitan y germinan formas sorprendentes y aún desoídas. Tenemos unos libros por leer los venezolanos. Orlando Araujo estima que son 200 libros contemporáneos (editados entre 1930 y 1960), que pasean por estas páginas, muy bien leídos, y reelaborados, los que pueden serlo, en su contexto latinoamericano. Nuestros clásicos contemporáneos. ¿Qué sucede en las editoriales que no los promueven, ni reeditan?

V

Narrativa venezolana contemporánea es algo más que un inventario. Va un poco más allá de las listas. Además de estar absolutamente libre del tono apologético tan presente en los “panoramas” de la literatura venezolana, Orlando Araujo tiene el gran acierto de ver el proceso político y económico de Venezuela como escenario de expresión literaria, no como su determinante. Logra demarcar una cronología verosímil de esa expresión, indicando los movimientos y sus contrarios en el tiempo, sin parámetros preestablecidos y diáfana y acertadamente.

¿Qué nos diferencia de estas valoraciones a casi tres décadas de distancia? Quizás el aliento protagónico de los márgenes que la revolución cubana había impreso en los intelectuales sesentinos latinoamericanos. Acaso la vehemencia. ¿Qué resentimos en estos comentarios? ¿Mayor organicidad, menor caudal de convicciones?

Una característica grande en este libro de Orlando Araujo es el coraje que lo atraviesa. La claridad con que se enuncia el juicio propio. Un intelectual comprometido. Habría que pensar si no empieza a ser una dulce nostalgia, es decir, una probable próxima añoranza, ese compromiso, esa toma de posición del hombre que piensa y revisa su tradición.

Ciertamente estos ensayos son apuntes, no sé si puedan figurar en la constelación de los estudios realizados por los especialistas, pero pueden ayudarnos eficientemente a refrescar, e identificar el origen de nuestras búsquedas.



BAJO LAS FORMAS DEL REALISMO

Las figuras del *boom*, es decir, los escritores que invadieron la escena de la literatura hispana en los sesenta se mantienen, muchos de ellos, en saludable productividad. Reeditan la fundación del espacio narrativo desde Latinoamérica. Son los creadores de la reciente revitalización del género, según afirma Milán Kundera en *Los testamentos traicionados* (1995). Concibe Kundera esta etapa, en la historia de la novela, como tropicalización de la novela o novela del Sur. Clasificación que aún peligrosamente vecina a ese abominable tropicalismo de tarjeta postal, muy conocido por todos, enfoca, sin embargo, más bien directamente, el resurgimiento de cierto rabelesianismo que parece ser regenerante, tras la estupenda conciencia de la estructura que significó la novela del siglo XIX.

Se refiere Kundera a “una nueva gran cultura novelesca que se caracteriza por un extraordinario sentido de lo real unido a una desbocada imaginación que va más allá de las reglas de la verosimilitud”(son sus palabras). Obviamente Kundera nos habla también y específicamente del Barroco Latinoamericano. Término tan publicitado que su manida consistencia nos aparta, nos aleja. (Lo simplemente de modé se ha llenado de cargas, de correcciones. De ponga atención y no transite por allí:

Camino trillado.) Cuando de nuestra pluma surge el beneficio de dos o tres adjetivos juntos, nos fre-namos. Reprimimos la máquina, nos contenemos. Sabemos que debemos andar con cuidado: ¿qué más puede decirse con tantas palabras?!

Pero pese al hartazgo, pese a la reacción necesaria, inevitable y perentoria, debemos reconocer los aportes (por usar un término que encanta a los optimistas) de García Márquez, Vargas Llosa o Fuentes. Las reticencias van por orden de aparición. Para demostrarnos medianamente cultos dudamos: es García Márquez un buen escritor o no. ¿Un buen escritor? Un niño muy bueno o muy malo. Crítica y valoración pasean por sendas confundibles. Redundar en este orden de ideas es árido y delata la funesta luz verde del gusanillo de la envidia que, inadvertido, teje su manto.

Terra nostra, *Cien años de soledad* y *La casa verde* son grandes novelas que inauguran un espacio inexplorado, mixto, heteróclito, fantástico, ¿sorprendente?... Cómo definirlo. Un espacio de intoxicación cultural. Donde las interpretaciones de la realidad convergen en un orden de mágicas contradicciones, de naturalezas imponentes, de mundos híbridos convergentes, de voz que nace al margen, sumida en el mar de las culturas impuestas.

Salman Rushdie y Carlos Fuentes son para Kundera exponentes ejemplares de esta última etapa de la novela creada por debajo del paralelo 35: La escritura recobra el sentido fundacional y por ende fantástico de la concepción del mundo, en el marco de un profundo y desacralizante humor.

Pensemos en *Terra nostra*, una novela de fin de mundo, escrita en los setenta, proyecta la figura del Tirano que, bajo la luz delirante de los proyectos utópicos, arrasa lo existente para imponer el mundo como debería ser. Felipe II o Franco olvidan, o no pueden asimilar, lo diverso: deben anularlo, extender el paisaje de lo mismo. Carlos Fuentes recorre la historia como si fuera el laberinto vertiginoso de la memoria del Nuevo Mundo, de su idea llevada a cabo una y mil veces desde diversos ángulos. Fuentes pareciera obsesionado por reparar el exterminio, nunca suficientemente lamentado, de la memoria de un mundo desconocido, que se definió como salvaje y cuyos símbolos y contenidos hemos perdido en un olvido mausoleístico, de legajos arqueológicos y fríos salones brillantes, de museos del hombre y pueblos coloniales, tráfico de reliquias e inabordables estudios antropológicos.

Estos escritores, pertenecientes a una estrategia editorial propia de países desarrollados, abren el campo hacia el protagonismo literario que tenía un tanto abandonado a nuestros autores : el gancho del momento es la proyección del intelectual, del escritor comprometido. Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez expresan opiniones tajantes sobre los procesos históricos de sus naciones y del continente sin ningún bochorno. Si no renuncia Pinochet no publico —decía García Márquez—. Apoyaron la revolución de Castro, y ponderan con la sentenciosidad de los profetas el futuro del continente . Todos atacaron las formas totalitaristas que en los setentas eran un oscuro lugar común en nuestras

naciones. Y dentro del campo cultural, como forma de poder, ejercen el estrellato del renacer del hombre americano “última versión” atados a las utopías revolucionarias y al rescate de una identidad perdida. Como si la identidad (ya de por sí evanescente e ilusoria) pudiera definirse fuera del presente. Eran hombres de convicciones ideológicas.

Hoy, el Muro se ha desplomado: Fuentes escribe una aburrida novela testimonio, *Diana o La Cazadora solitaria*, y Vargas Llosa tiene un hijo más neoliberal que la palabra, y la camisa rojo compromiso que trajeó la notable noche cuando jovencísimo recibiera el premio Rómulo Gallegos ha quedado en la total obsolescencia.

¿Qué consigue un escritor contemporáneo en estos autores? Primero (y esto es un lugar común inevitable), el género de la novela como una tremenda y renovada pista de aterrizaje, incorporada a la modernidad, en busca de nuevas expresiones desde lo popular hasta el ensamblaje de tiempos, el riesgo del monólogo interior que siempre conduce a un sitio muy remoto en la memoria inconsciente donde puede pervertirse el sentido básico del lenguaje. Cautelosos y eufóricos en ese bosque de símbolos, elaboran personajes imposibles y una nueva ortografía para denunciar la tiranía y la postergación de nuestros pueblos. Vargas Llosa, ecuanime, rescata los personajes olvidados del Perú como quien elabora un mapa de la existencia. Coloratura que, apegada a las fórmulas realistas, no resta atención a las voces del sueño y la tradición popular. García Márquez tipifica a sus personajes

y son las circunstancias y la historia el plato fuerte de su lectura, quedando como en fábula, detrás de la anécdota, agazapada, la figura de un modo de ser de este lado del mundo que asombra, abisma y descorre velos enmohecidos sobre el amor y la piedad entre los hombres. En pueblos polvorientos, abrazando el esplendoroso mar Caribe y arrasando el polvo de los muertos. Macondo dibuja su muy contorneado espacio en el mapa de la novela latinoamericana. Ese terruño universal que tanto enamoraba a Faulkner, tiene una versión imprevista en uno de los indiscutibles genios de la novela de este siglo agónico.

El espacio latinoamericano se erige desde una aureola que, perdonen el atrevimiento, podría considerarse una última, tremenda y brillante versión o “coletazo” del exotismo, envenenado por el mundo del contraste donde nos instala el caos de los modelos mal asumidos.

Los autores de estas tres novelas cuentan con la tesis de lo latinoamericano, de lo inherentemente barroco de la expresión latinoamericana, y la intacta fidelidad a la pretensión literaria: no dudan de la literatura, hacen literatura y se regodean en ella.

Un día le escuché decir a Mutis que la genialidad de García Márquez consistía no sólo en ser un modelo, si no en ser un modelo irreproducible. Lo nefasto de este reconocimiento son los miles de escritores colombianos que despiertan todos los días escribiendo como muy saludables “Garcías Márquez” destinados al fracaso los muchos y los más talentosos al turbio resolar de la reproducción.

Quizá sea un problema de simple estrategia, o de hartazgo, como sostengo. Cultivar el barroquismo nos llevaría al vértigo inaccesible o al ridículo. Por eso, o por la prontísima trivialización de estos modelos. Hoy, las búsquedas apuntan a un territorio antiliterario, seco verbalmente, y paródico e irónico formalmente. La nueva narrativa latinoamericana salió del exotismo, de la exuberancia natural. La naturaleza está muy lejos en las recientes proposiciones, y el problema de la identidad se debate en el margen de la institución, en la crítica a la interpretación que pretende unificarnos. Así que el hecho mismo de haber dicho aquí latinoamericano es toda una contracción. México, Perú y Colombia, nos dejaron estas obras y su influencia no podrá catararse inmediatamente. Pero me atrevo a aventurar que la libertad de crear, de aceptar plenamente lo heteróclito, el acto de forzar los márgenes de la novela como género y del realismo como estructura es un beneficio recibido directamente de estos escritores. Nadie quiere hablar de Vargas Llosa, ni de García Márquez ni de Fuentes. Es la farándula literaria. La popularidad y la hegemonía editorial que ejercen sus obras son verdaderamente incómodas para los nuevos escritores latinoamericanos. También es absurdo pretender reproducir su propuesta. Ese barroco, cuya voracidad encanta a Fuentes, no es ahora suficiente para acallar el horror del mundo último en nuestras ciudades reducidas a la profunda decepción ideológica, a la indolencia como único camino para soportar la injusticia, el vandalismo y la miseria cotidiana. Perplejo ante el

mundo del fin, contagiado acaso por las estrategias de la promoción y difusión de la mercancía, lleno de ruido por dentro, el escritor último de nuestros países busca, con la materia de la decepción, la idea del fin y la mueca ensombrecida de la fe aún cursivamente apostada en la comisura de los labios, busca una palabra propia, la audacia de una apuesta que surja desde el margen, fuera de la ingenuidad de querernos originales y hacia las inquietantes áreas reveladoras del humor, hacia la libertad del experimento como lo anunciaron Fuentes, Varga Llosa y García Márquez, últimos efervescentes (o decadentes) exponentes de la novela bajo las formas del realismo.



IV



LA REALIDAD VIENE DE MAMPUESTO

Cuando afirmamos que la verosimilitud es el ámbito de lo narrativo, nos atenemos a la necesidad que, como un hilo tenso y difícil, une al libro con la realidad. Pero Raymond Carver se excede, no quiere mostrarnos sino la realidad, su dura materia. El laberinto infinito de sus paradojas. Los sucesos que narra en sus cuentos, secos e impecables, no ostentan otra cosa que el retrato fiel de esta vana mediocridad que despierta el misterio de nuestras vidas.

Y la palabra misterio no es aquí un adorno, un énfasis fatuo, sino la clave misma que sustenta sus relatos. Esos personajes demasiado normales, enfrentados a la incongruencia de sus sentimientos, de sus fracasos, van apareciendo ante nosotros con su pobre cotidianidad como si cada ademán, cada palabra encerrara el desencadenante de un suceso definitivo. Hay suspenso, uno muy especial. Por eso leemos.

Lo que se sigue al detalle son los pequeños gestos. Alguien que pasa la mano por su frente, apaga el televisor, come una galleta, bebe una cerveza, y esas parejas tan conmovedoras, tan despedazadas. Todo en tiempo presente, con meticulosidad. Con una lentitud que apresa y oculta el secreto de la historia. Son hechos banales, esa parte románticamente prescindible de la historia donde Raymond

Carver redescubre el sentido, la sugestiva contradicción que sostiene la vida de un hombre y, a su vez, la estructura del relato.

El paisaje, la noche o el crepúsculo son apenas descritos. El mundo de la imagen y la metáfora no es tocado. No hay árboles, sólo personas, sólo casas, vasos, calles, carros, deshollinadores, alcohólicos. No hay una sola concesión: es nuestro mundo. Y no hay montañas ni ríos (bueno, a veces hay un río, una montaña y un jardín, pero apenas importa), si no hay texto, ni regodeo en la palabra, tampoco hay una gran historia. Esos que se consideran hechos dignos de ser contados. El humor, cuando este aparece, es una mueca amarga. La perversión de los valores es un sustrato común de sus relatos. Casi inexplicablemente Raymond Carver consigue una sutil armonía, un equilibrio transparente. Es el sí mismo del hombre expuesto, en la paradoja de los actos nimios de la existencia.

El diálogo talla la piedra pilar de sus cuentos. Allí se concentra la vacua perplejidad de la vida. Las palabras son las precisas, las necesarias y provienen directamente del habla.

No hay, obviamente, grandes descubrimientos, sino un fuerte y constante azote a nuestra intimidad. Al final, siempre perplejos, contemplamos el perfil escaso de nuestros rostros y salvamos eso que aún late vivo, los sentimientos, estos enormes sentimientos que arrastramos los hombres, siendo como somos animales hechos para amar.

—Precisamente estaba pensando en ti— dijo Carlyle, que al momento se arrepintió de sus palabras.⁹⁸

No hay pudor para abrir las puertas de las casas, casi ruines, y poner ante los ojos del lector la rutina de los desaciertos, las adicciones, los hijos, las desavenencias.

Hay que ir poco a poco. Esos hombres apenas descritos, se hacen vivos y corpóreos. Por reducción se llega a la eficiencia, como las matas de mi casa que sólo florecen cuando las podó.

En Carver nada es evidente. Y me adelanto y en primera fila observo el asombro crecer en sus ojos críticos. Pero si es tan real —diría Sonia—. Y sin embargo, insisto, nada en Carver es evidente; como en la realidad, todo en Carver es indirecto. Basta recordar los conflictos que desatan unas simples llamadas anónimas en dos de sus cuentos: “¿Es usted médico?” (1976)⁹⁹ y “Quienquiera que hubiera dormido en esta cama” (1988)¹⁰⁰. El mismo motivo a doce años de distancia, los ecos de la herida, diría quién, ¿no adivinan? Además, por supuesto, del fresco que hace este particularísimo escritor de “la fascinación por el abismo”. La dulce Sabrina de Kundera es apenas una alegoría. En Carver esa tentación actúa, se escenifica: la visita de Carl y Mary frente al *hookah* (¿Qué

98 Raymond Carver. *Catedral*, Editorial Anagrama, Panorama de narrativas, Barcelona-España: 1986.

99 R. Carver.

100 R. Carver. *Tres rosas amarillas*, Editorial Anagrama, Panorama de narrativas, Barcelona-España: 1989.

hay en Alaska?¹⁰¹), una noche cualquiera, en una de esas chatas ciudades de Norteamérica, todos contorneándose frente al abismo, hablando desde adentro, viviendo en él. En el centro de la pregunta por la vida de un hombre, lo mínimo se torna hallazgo de las claves que secretamente va enunciando cada existencia. Las contraportadas de sus cuatro libros lo afirman: Raymond Carver es el más alto exponente del minimalismo, también señalan su relación con Hemingway. Palabra cierta.

Todo transcurre atrapado en el presente, paso a paso, gesto a gesto. Cuando reflexiona ya es pasado. El lector, a veces, quisiera detener algún aspecto, confirmar una de sus tesis pero es un tanto difícil de precisar, nunca se sabe muy bien de qué se habla. En *Nadie decía nada*¹⁰², por ejemplo, una vez más, indirectamente estructura Carver, con el registro del afuera, los diálogos, los vestidos, las expresiones, las (en apariencia) incongruentes conclusiones, la circunstancia, las coincidencias que tejen el fenómeno, en este caso la sexualidad de dos adolescentes. Son dos niños que pescan y atrapan una trucha verde y un pez enorme que, después del forcejeo, (otro asunto: en Carver todo es verbal), resuelven desgarrar por la mitad y así uno se queda con la parte de la cabeza y el otro con la cola¹⁰³.

101 R. Carver. *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Editorial Anagrama, Panorama de narrativas, Barcelona-España, 1987.

102 R. Carver. *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, Editorial Anagrama, Panorama de Narrativas, Barcelona-España: 1988.

103 Y con la trucha, verde como la mujer verde de quien se enamora Tars Tarkas en el capítulo que el protagonista lee “y a la mañana siguiente se encuentra con que el cuñado celoso le ha cortado la cabeza”. [N.E.]

Por supuesto, al regresar, sus padres lo regañan, la madre le ordena botar esa cosa.

¿En qué cree este hombre absurdo y herido por la vida? Un punto está claro, el mundo de los hombres es miserable. A veces, todavía queda algo de amor o de piedad. Pero siempre paradójicamente, de costado.

En *Tres rosas amarillas*, el autor ha perfeccionado el suspenso que caracteriza su narrativa y la armonía de la estructura. Hay más claridad, nunca evidencia. Es más descarnada la mueca del desconcierto que provoca. Porque todos sabemos que es así: la realidad viene de mampuesto.



EL CUARTO DEL DIBUJANTE

Dibujo para espantar la muerte

FRANCISCO MASSIANI

En el cuarto del dibujante conviven el alcohol y tres raquetas de tenis, banderines, los cuentos de Pavese y una mesa llena de dibujos... Nada está en orden. No es que eso me preocupe o debe preocuparle a cualquiera. Podemos comprenderlo. Podemos vivirlo a veces. Llevamos un adolescente prendido a nuestro cuello. Un adolescente, y un niño y un muerto. Andamos a rastras con personajes que hemos sido y podemos ser. Pero allí, donde estoy, va mi huella.

La habitación es luminosa como el resto de la casa. Una casa de luz, para el sosiego y la lectura. Arriba está su cuarto. El cuarto del dibujante. Ha bebido y le aqueja el dolor en las costillas.

—Para lo único que hay que tener coraje en la vida es para amar... ¡Bolas de verdad!

Pero también escribe. Escribe para morir en el joven que ya no es. Hay otros hombres deambulando en su pluma, pero cómo sentarse a escucharlos si es tanto el dolor. Perder, perder lo que no supimos amar, lo que no pudimos amar suficientemente. Escribir de ese modo en que se padece la vida,

Escribir no profesionalmente es despojarse de sí mismo. Hacer vacío en un estante repleto de memoria. Transponer esos objetos, esos registros, esos colores, esos perfumes, determinado recuerdo: una niña asomada en la baranda... Un cuento, una novela es mucho más que técnica y anécdota.

La madrugada llega, y el vaso estará vacío pronto y sin remedio. Entonces, Francisco Massiani se sienta a dibujar... Belén en Macuto, Belén con pescado... Estos dibujos, que recién firma sobre la mesa de la cocina donde Francisca prepara un café, son de 1975.

—Este es más antiguo... ¿Cómo se llamaba de secretario de Joyce, muy amigo mío?... Eso... Samuel Beckett. Tenía el pelo blanco y así, parado... —Se ríe. Se ríe.

Francisco Massiani como Michaux, Sábato, William Blake, escribe y dibuja. Los trazos de Massiani surgen en ese cuarto donde aún persiste la huella viva de un joven tenista, de un lector asistemático que no le debe ni una uña a lo literario. No es un personaje del escritor. Le sabe a rábanos los prestigios y la sabihondez de salón. Son lecturas son profundas y bien hechas. Pero se refiere a un libro solo para explicar cómo se vive. En el centro de la pasión (por escoger un término que resuma su estado) deja estos testimonios, estos dibujos que asaltan la vida para retenerla. Para ver lo que no está: Belén, Norma, Alejandra...

Su existencia es en los extremos, su normalidad: la del desesperado. Francisco Massiani nos dijo que en una gaveta hay dos mil páginas.

—Pero quién coño va a transcribirlas.

En nuestro país, como decía Arnaldo Acosta Bello, somos todos desoídos. Nadie escucha, sólo esperan a ver qué dicen, qué portan los que se bajan de los barcos. Nadie ve el genio de Pancho Massiani infectar la casa de maldiciones porque no hay nadie ni su hermano ni un amigo ni Belén, que murió, todos murieron, los padres. Los grandes y bellos padres de Pancho Massiani que le donaron su belleza y su enorme inteligencia. Ningún amigo, personne, quien le facilite aunque sea una caja de cigarrillo.

Vivo harta desde que nací, decía Ana Nuño. A Francisco Massiani le debe pasar algo similar, vive harto y desoído. ¿Quién comprende su genio? Todos ven al dipsómano, nadie al extraordinario escritor.

Un narrador es alguien imposible en la vida. Las biografías no son mi fuerte. Y el genio se reconoce no por analogías, no por lógica ni los argumentos de la razón que son tautológicos como sabía Wittgenstein, sino justamente por su unicidad, lo prueba Diderot: "Los hombres de *genio*, obligados a sentir." Pancho Massiani padece por todos los hombres y es feliz por todos los hombres vivos y aquellos por nacer. Su intensidad, su lucidez lo lleva a estar en el extremo, en las altas cimas donde todo alrededor es abismo. Se lanza. Odia el patetismo y la grandilocuencia. Prefiere vivir.

Nos conocimos en la inauguración de La Secreta Unidad, en la galería de los Tres Marqueteros.

Llegamos a una fiesta y había que hacer una llamada telefónica. Él pidió mi auxilio. Es un hombre bien educado y de excelente buen gusto, hay que ver cómo resplandece la cabretilla de sus mocasines italianos bajo el desastre de su cuerpo ebrio. Pero algo refinado y hasta renacentista se esconde en sus cabellos blancos y en los bigotes también blancos que ocultan su falta de dientes. Pancho es como la realidad, alucinada, trágica, desoladora, atrapada en el instante, y tiene una hija, como los hijos que tenemos, que más que humanos son ángeles, como vaticina Homero Aridjis. La fuerza de su espíritu, la grandeza de su nobleza están en su hija Alejandra. Los cuentos de Pancho son perfectos. Ahora que anda con un hueco en la frente y se le dificulta leer, debería quedarse en casa reposando su escritura, armando las dos mil páginas en su gaveta.

—Está ocupado.

—Vuelve a intentarlo. quiero, necesito hablar con Belén. Yo me voy a Macuto esta misma noche. Quiero verla, quiero estar en el mar.

Entonces traté de comunicarme otra vez pero el número de teléfono no estaba en el redial y se lo pregunté nuevamente.

—Recuerda, tú sabes ese número, si no, no eres quien entendí que eras.

Parpadeé y el número vino a mí y ese hecho tonto me dio a entender lo mucho que percibe Francisco Massiani la existencia de las otras personas. Su escritura tiene como sólo interés rastrearle el paso a la perra vida que se cuela entre las manos dejando ausencias, desengaños y culpas.

Si el padre, como desarrolló Pepe Barroeta en su estudio, es tópico de la literatura venezolana. La madre es el personaje de la ternura y de la pérdida en Francisco Massiani, el borde que él contempla de lo real: los sentimientos. Son personas el paisaje que recompone su pluma. Y un realismo crudo, propio de los grandes decepcionados de los cincuenta.

Pancho saca una cartulina de buen tamaño. Sus manos temblorosas escogen un puñado de pasteles.

—Voy a pintarte una Clea.

Y en el entretanto, el humor hace trizas cualquier trazo de autocompasión. Este mundo duele por todas partes. Son demasiadas las injusticias, todo es mentira. Pero la providencia siempre nos depara el instante pleno, aquél cuando miramos hacia el cielo y sabemos con alegría que lo que buscamos se encuentra allá. Inalcanzable es cierto, pero resplandece. Para eso existen los imposibles. Pancho pierde la paciencia, odia las convicciones.

—Dejémonos de pendejadas, vamos a salir de este cuarto.

Recojo mi dibujo y la luz del jardín y la bellísima biblioteca de Don Felipe Massiani nos acogen. Tenemos a un gran escritor. Habrá que protegerlo. Leerlo y sentirnos muy dignos de que en esta tierra haya nacido un hombre de ese talento, de su genio.



A RAS DE LO COTIDIANO

Nosotros, seguramente malos lectores, habituados a la excelsa pirueta formal, a la maravilla literaria, a la excepción, con el libro de Soledad Puértolas en las manos, nos preguntamos por el móvil de la lectura, cuál el encanto formal, el pretexto que la sostuvo. Al fin y al cabo es una historia llena de lugares comunes, a ras de lo cotidiano y con los más manidos elementos de la aventura: espionaje, amor, traición, Kyoto, Delhi. Ningún ingrediente sobrecogedor. Ninguna extraña paráfrasis abstracta o paródica, ningún señuelo de lo original, ninguna novedad y, sin embargo, *Queda la noche* fascina, conmueve y gana el Premio Planeta 1989.

Podemos encontrar argumentos en aquellas cualidades que definen (débilmente) la literatura femenina. Allí en lo mínimo, en la nimiedad de la costumbre, en la soledad de las noches, allí, en las breves y persistentes impotencias, allí, justamente, en el mundo no histórico, en el mundo de los protagonistas efímeros, hallamos respuestas. Sí, son éstas algunas de las características. Pero hay algo más, algo particular que no se refiere precisamente a la forma: el hechizo de lo formal no se halla en el alambicamiento de los recursos verbales, el de Soledad Puértolas es un lenguaje llano, directo, austero y prácticamente banal. Un paisaje es un paisaje,

sin metáforas ni símiles; pero un sentimiento, un sentimiento se torna sentencia. Verdad.

Una mujer sola, profesionalmente opaca, atada por la extraña pasión de la piedad a sus padres, amorosamente demasiado disponible (como ella misma lo confiesa), de pronto, se halla en una situación límite, que rasga su rutina, sin elevarla a las aureolas de lo extraordinario. Los acontecimientos de su aventura en Delhi la rebajan a lo absurdo de la existencia, hacen de su vida posterior al viaje el eterno eco de la paradoja: aquello que creía sucedió no fue, lo que parece haber ocurrido bien puede ser de otra manera; las variables de un mismo suceso se muestran infinitas y por lo tanto intrascendentes. Ante este desatino no queda sino esbozar una sonrisa y para esto el narrador acude formalmente al recurso paródico. Pero de costado, un costado bastante personal y novedoso. Los elementos que se relatan, evidentemente convencionales, ayudan a plasmar este recurso que desde la ironía parodia al concepto de lo novelesco en sí y a la vida misma.

“El verano pasado hice un viaje, el más largo de mi vida, por Oriente”. El más largo, pues a pesar de que apenas transcurren dos semanas, el viaje se torna el centro, la referencia, el punto donde confluyen endiabladamente el pasado y el porvenir de Aurora. Los personajes alcanzan los rasgos de la caricatura y los ismos familiares la pesada cadencia de los hábitos huecos. Aurora llega a Delhi con Mario, sin la perspectiva de ser amantes, un encuentro fortuito en el pasado dejó clara la falta de empatía, de terreno común para la pasión, ambos viajan juntos

por soledad, ella para evitar pasar el verano con sus padres en Arenales, y él porque en verano hay que viajar. Arriban a Delhi y consiguen el centro de la trama. Aparece Ishwar, el espía británico, y James, el amante de la opera, el contraespía, y la tenebrosa señora Gudrun Holdein, agente de la KGB que ve trastornada su existencia al enamorarse de Aurora, debilidad que será utilizada por Ishwar para aventajar al bloque Oriental invalidando a uno de sus agentes. Y ¿qué hace Aurora en el centro de esta intriga, no muy feliz si contamos la antigua y previsible tradición temática que la antecede? Aurora salva exactamente a la novela como tal, vive las cosas como aparentan ser pero es víctima del sentido oculto que las sostiene y hace que se desenvuelvan.

Las claves de la trama van siendo dejadas en el camino sin mayores señalamientos. Una frase como la de James: “Hay dos formas de aficionarse a la ópera. Ver *Norma* en la Scala de Milán o ver la película *Fitzcarraldo*”, termina por ser la contraseña de Gudrun Holdein. Pero nuestra narradora no entiende allí más que el proceso mismo de la empatía y la seducción. Se siente atraída por James y sabe que tarde o temprano habrá un encuentro entre ellos. Ve, después, en el nudo de coincidencias que revela el otro rostro de la historia, mensajes cifrados de la persistencia de ese “largo viaje” de dos semanas por Oriente. La experiencia de esos días se extiende hasta Madrid, hasta sus noches vacantes, colmadas de pronto por unas entradas para la premier de *Norma*, el encuentro de Alejandro, amigo de la Gudrun Holdein, o la lectura desconcertante

de la noticia de un atentado hecho por “el grupo Fitzcarraldo”, ya al final, cuando la trama, la verdadera trama, no los sueños precariamente sensuales de la protagonista, el ser ella utilizada por las intenciones de otros, con las palabras del cortejo y la amistad, todo el velo de maya cae y muestra finalmente la torpe realidad. “Ese remitente desde Honolulu, como a mi amigo Mario, todavía me hace sonreír”. La cadena de desencuentros y engaños que terminantemente marcan y definen la vida de Aurora.

La historia cede sus habilidades, su forjar espacio narrativo al intimismo, un intimismo que no peca de confesional, sino así, en la llaneza del léxico, desde la intimidad femenina, relata los avatares de la experiencia. De este modo aquello que se narra proviene de un aliento que necesariamente recoge un amago formal y funda, casi imperceptiblemente, la particular manera de novelar de esta mujer española. Los personajes se muestran desde el espacio paradójico que los define. Sus padres creen protegerla, creen sentirse en el deber de protegerla y apenas si se valen por sí mismos. Gisela, la amiga de la familia, cree vivir dedicada al prójimo y padece la impureza del egoísmo que enmascara la piedad. Ishwar parece ser la aventura de verano por excelencia y resulta, en su envés, un espía tratando de desenmascarar un contacto foráneo. La *madame* Gudrun Holdein dice dejar un regalo de Ishwar y es un agente del bando contrario. La hermana de Aurora se presenta como la mujer cabal, casada como Dios manda, con hijos y su *status*,

pero resulta sedienta de un amante, temerosa de la soledad, consumista hasta el fracaso. Y Aurora, quien narra, ve, desde la soledad de su cuarto, correr la sombras de todos sus días de la mano de un explicación oculta que ya en la últimas páginas no pretende develar.

Dos cartas coinciden en el buzón de nuestro personaje testigo y la ayudan a desenmarañar la intriga. Pero sustancialmente nada cambia, ella sigue sola, en la misma vacuidad que antecede al viaje, pero con la vaga conciencia de que en cualquier momento la trama de los otros puede invadir la vida propia y llenar de acertijos nuestras noches.

Lo más sobresaliente de la cadencia narrativa es el foco de atención puesto sin tregua en una conciencia que se mira a sí misma: la redundancia de sus actitudes, los pequeños devaneos de sus inseguridades, el detalle fugaz en la reveladora materia que define el devenir y perfila el rostro de una identidad precaria pero con nombre propio, obligaciones económicas, patrones sociales que asumir y un entorno que también moldea, misteriosamente, los afectos y las aspiraciones. Es éste el interés verdadero, la verdadera historia: las figuras que teje el sentimiento. No hay trama central. La autora, para desafiar el concepto, se vale de los modelos típicos de la novela, los temas más peligrosos y desgastados del suspenso (nada peor que una historia de espías después de *mister Solo*), desvirtúa la aventura, pero utiliza su forma en la tensa caricatura de una vida puesta sobre sí como la extraña confirmación que buscamos todas las mañanas frente al espejo,

como el lujo del insomne ante el libro. El pesado sucederse de la existencia, su inescrutable sentido, su perversa gratuidad, la fugitiva presencia del amor, la menguada aptitud que tenemos para vivir esa realidad, la única válida, aquella que no ha sido narrada.

POSICIÓN DE LA VÍCTIMA¹⁰⁴

*De esta fiesta de la muerte, de esta mala
fiebre que incendia en torno tuyo el
cielo de esa noche lluviosa, ¿se elevará
el amor algún día?*

THOMAS MANN

La irrevocable ignorancia de nosotros mismos, no pasa sólo por los lapsos geográficos, sino por el desconocimiento vivo que los unos tenemos de los otros. El ejercicio, llamémoslo “institucional” de un artista desgasta pronto o su creatividad o su verdad, rápidamente acudimos a fórmulas que expresen el ensimismado narcisismo, como si fundáramos eternamente no sólo el territorio venezolano, sino sus tradiciones y su estética. Perdidos entre los símbolos patrios olvidamos el detalle de vernos, no como somos vistos, sino como somos. Observar lo producido con anterioridad, romper con las interpretaciones de la cultura venezolana y no romper a la cultura venezolana. No desechar lo que no se conoce, lo que funda otro sentido crítico, otra dimensión del hombre.

Muchos se preguntarán ante este *dossier*, o ante la noticia de su muerte (29 de Diciembre de 1997), o bajo la sombra del humo negro que emergió de

104 Título de una de las trece obras presentadas en el Homenaje a la Necrofilia.

Macuto cuando quemaban el cuerpo increíble pero putrefacto de una ballena que encalló en la costa, ¿Quién es Carlos Contramaestre? Uno que otro recordará que fundó un movimiento llamado El Techo de La Ballena. Otro dirá que cuando se presentó su *Homenaje a la Necrofilia* no había nacido.

El país, que siembra la desidia y el olvido desde sus instituciones, sin aparato crítico que valore y dimensione las obra de sus creadores, realza las capas de convencionalidad en la interpretación de lo venezolano sin atender a sus formas. Olvida, posterga. Estamos siempre ante el vacío.

Vivimos, sin quererlo admitir, bajo el estigma de la felicidad, bajo sus devaluados modelos. La mercancía rige las formas que articulan la realidad. Ese mundo de la perfección, de la higiene, de la sensualidad ful color, de los cuerpos retocados, de las prótesis y las rinoplastias, y los implantes de *silicone*, nos impone su falso ecologismo, y simplificamos los misterios hasta la estúpida convicción de que no viendo la muerte aprehenderemos el ser, lo eterno, lo siempre vivo. Nadie ve en la disolución el secreto de la existencia. Como tercetos adolescentes fraguamos clanes en pos de los prestigios literarios inmediatos, sin abundar en la experiencia que exige la voz propia. Celebramos la vida fatuamente pues desconocemos los abismos de la muerte. Somos vegetarianos.

Carlos Contramaestre me contó que Armando Reveron salía a comprar vísceras a su carnicero y las colocaba frente a sí para *calentar los ojos*.

No hay escritura sin erotismo. Es decir, no hay escritura sin muerte. No hay arte.

Yo diría que lo primero notable en Carlos Contramaestre era su profundo humor, esa rendija tamizaba “críticamente” la realidad. Ésa era su fórmula para activar y, a veces, soportar la plana dedicación de ciertas gentes a la vanidad o a la conveniencia. Su humor ponía en evidencia los rostros escondidos, y su fascinación era llegar al fondo de los abismos.

Para entender el cuerpo de su creación, los cuerpos entubados de sus cuadros, los mutilados miembros como personajes grotescos de los que aún se mantienen en el poder, habría que entender un ejercicio importante de su obra: la crítica: el apunte del riesgo existencial propuesto, la provocación grotesca al espíritu burgués, el compromiso, no como doctrina y mucho menos como dogma, sino el compromiso, la profunda entrega de su existencia a la búsqueda de los códigos alternativos del enigma. Bajo su mano, bajo su ojo, imagen y palabra acomodan formas prácticamente inexploradas en los campos de la estética.

El Techo de la Ballena no perseguía el éxito inmediato, o abrir un territorio de poder. Contramaestre, en sus andanzas por Salamanca, o con sus audacias (un tanto escabrosas para nuestro pacatismo, para nuestro *ilustrado* sentido de lo bello), su ironía insomne, sus embestidas a la urbanidad, al falso código del afuera, no eran efectismos. Su aventura interior nunca negó al cuerpo. Lo puso ante sí. Puso la carne viva y la carne muerta en los

dos lados del espejo, las puso a verse la una en la otra, como si pretendiera traducir la existencia misma. Amó a las calaveras y pintó damas imposibles en una ensoñación de color que toca la exaltada condición del cuerpo cuando pretende lo absoluto. Estos vértigos de nuestras vísceras tuvieron un registro particular en su obra. Carlos Contramaestre vagó por su cuerpo con la instrucción del médico, pero sin pretender la salvación. No padecía de estos temores, asumió su debilidad como una forma de fortaleza. Se enfrentó a la muerte, la visionó, la tentó. Vio en la piedra un emblema del destino y no desatendió ni el amor ni la amistad, ni la risa.

Sus amigos Roberto Hernández, Gastón Vaquero, Jorge Camacho, Jessie Fernández, Gonzalo Rojas, Pedro Shimose, Alfonso Ortega, Oscar Pantoja, Rafael Ruiz, Javier Villafañe, Alfredo Pérez Alercart, El Teuco, Mata, Klusseman, Dámaso Ogaz, Juan Antonio Vasco, Xavier Domingo, Cobo Borda, Pedro Gómez Valderrama, no eran amistades “estratégicas” como las que suelen tenerse en estos predios, con sistemática dedicación. Eran relaciones fundadas en una entrañable identidad del alma, seres que se reconocían, se amaban. Dos muy fuertes energías despedía su pensamiento, la solidaridad y el visionarismo.

Fuera de la carga social a la cual han querido constringirse expresiones como *Homenaje a la Necrofilia*, no debemos olvidar que la muerte es el tema metafísico por excelencia. Si vemos bien la emblemática *Danza Macabra* de Holbein (1538), podemos suponer que la muerte es invitada como

personaje a los cuadros, es subida a los bailes de los cortes y las calaveras conviven con los rozagantes físicos de la época. El carro avanza hacia el espectador mientras su base va siendo corroída por la muerte. Los personajes vivos y los esforzados caballos corren por la vida y sin saberlo ahondan en la muerte. Es algo más que un (¡ay!) espeluznante referente, es la obra que después del asolamiento de la peste bubónica en Europa, enfrenta al hombre a una convivencia continua, despiadada y absurda con la muerte que no ha cesado. Se ha tornado aún más cruel y rutinaria.

Cuando Carlos Contraмаestre consigue la piedra *Tanatorios* en Salamanca, fue algo más que un acto fortuito, fue encontrar en el mundo la piedra que resumía su visión interior y nos deja uno de los poemarios más sorprendentes de las últimas décadas¹⁰⁵. Pese a perseguir (sabiamente) el milagro del instante, de objetivar el azar con precisa auscultación, no niega el penetrante conocimiento del idioma español, su tradición literaria. Adscrito al barroco, a su claroscuro, a las formas de Quevedo, a los ciertos arabescos de Gongora, a las imágenes de Goya y al mundo de la piedra, del metal, de la alquimia, a los símbolos que trabajan en nuestro inconsciente, al saber secreto, al Libro Mudo, al azogue fugitivo, al mercurio hermético. Propone lo bello como transcendencia de esa descomposición que antecede, para los alquimistas, la consecución del oro, lo revelatorio.

105 Carlos Contraмаestre. *Tanatorio*, Tierra de Gracia Editores, Caracas: 1993.

El viaje de Contramaestre por estas zonas del conocimiento empezó con *La mudanza del encanto*. La reconstrucción, la huella olvidada, el imaginario de los proscritos, el mundo simbólico, el encantamiento, el imaginario religioso de su tierra, los *daimones*, el mundo de la noche, de lo oculto, la resisentencia al pleno sol del mediodía. Lo que hace sentido en la ausencia, en la esquividad. La sombra y no la ilusoria vivacidad de los rostros.

Carlos Contramaestre quería confundirse con el hombre común, quería entender los escondrijos de su cuerpo en los ajenos, en el desliz de lo vivo que aún en la desesperación se rinde ante la piedad y el beso.

Claro, también fue excomulgado. Las anécdotas son muchas. Era un antiinquisidor por naturaleza y un profanador de tumbas, según cuentan ciertas historias en Tovar. Estos eran sus chistes. Como Ubú gustaba mofarse de la mentira del mundo. Cargar con ella sería patético y su inteligencia y su sentido crítico le impedían cualquier patetismo. Ahora la muerte ha cerrado el periplo de su obra. Si hasta hoy no la habíamos conocido es hora de sentarnos a leerlo, de conocer su proposición plástica, sus ensayos, su poesía. Leer sin prejuicio, sin valores hechos, sin el modelito del último *Critical International Review*. Leer y comprender la tradición que Contramaestre pone a nuestra disposición con el sólo tránsito de su obra, explorar esas puertas abiertas, el esclarecimiento de las paradojas.

El *dossier* que tenemos en nuestras manos nos propone el acercamiento de artistas y críticos a la

obra y la vida del Gran Magma (como le decían sus amigos). Todos ellos resaltan la urgencia del riesgo, la necesidad de dejar de ser convenientemente inofensivos. La búsqueda de la forma propia, de la voz, del trazo, de la imagería que describe la pesadilla central de la existencia, o como diría Bataille: “la identidad del placer extremo y del extremo dolor: la identidad del ser y la muerte, del saber que se cumple en esta perspectiva fulgurante y de la oscuridad definitiva”.¹⁰⁶

106 George Bataille. *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid: 1971.



EL SEÑOR MARTÁN, O NADIE

*Nadie se ha encontrado tan solo.
Estoy fuera de todo paso humano.
Sin embargo, todo acababa allí mismo,
en algunas formas confusas
que surgían de la niebla*

SALVADOR GARMENDIA,
Los pequeños eres

*No conseguía ser malo,
pero tampoco amistoso, ni infame,
ni honrado, ni un héroe, ni un insecto.*

FEDOR DOSTOIEVSKI,
Memorias del subsuelo

Quién es ese hombre pequeño, perdido, sin sucesos relevantes, fuera de su mismidad (o ninguna) opresiva. De dónde salió este héroe de la modernidad venezolana. Pues es de la modernidad de lo que hablamos. La ciudad, el empleo cosificado, el informe, el uniforme, los convenios y las pautas, los memoranda numerados torturantemente. ¿Quién es Andrés Martán? ¿A cuál tradición se adscribe? Al cuento famoso de Carlos Eduardo Frías o al Otro yo de Julio Garmendia. Andrés Martán se permite ser el más descarnado,

el primero que transita la novela o la ficción sin el amparo del sentido. Y podemos afirmar, a la manera clásica, que *Los pequeños seres* es una novela de personaje, justamente porque su trama es el sinsentido. Mateo Martán, de pronto, es nadie. Ante la muerte, su vida pierde la invariable corporeidad que había tenido hasta entonces.

La experiencia del extremo es limitada. Una noche tal vez. El tiempo pertenece al sueño: no a los segundos. Se dilata. Se expanden las percepciones. Lo real, ya lo dijimos, pierde pasmosamente consistencia cuando Mateo Martán, por primera vez, ante el cadáver, ante la muerte, contempla lo vacío. Se deshace el edificio de su vida cotidiana. Se ve amenazado en el trabajo, el matrimonio, la convivencia, la rutina. Como si llegase a aplastar tanto la monótona reiteración de nuestros actos, de nuestras ilusiones nuevamente desechas, que dejarán de ser algo concreto, el apartamento, la llave de mi carro, el amor de mi vida. La casa se llena de fantasmas y en un diálogo fragmentado, entre sombras, entre *pequeños seres*, oscurecen los supuestos de la anécdota.

El papel del protagonista es estar fuera de la historia, fuera de su propia identidad. Ve los otros cuerpos y sus humores de costado, un poco distantes, vacíos y grises; o demasiado cerca, deformes. Él no pretende (ni Amelia tampoco) asir el sueño, la quimera, la ínsula de Barataría o la imposible Segismunda. Mateo Martán, simplemente, quiere llegar a casa, desea que todo vuelva a ser como antes, como si nada hubiese pasado.

Corre en búsqueda de Amelia, que aparece suavemente como una sombra diligente, sabia y protectora. Volver, sólo eso pretende Mateo Martán y, paradójica y gratuitamente, no hace sino perderse en la memoria o en el vacío. En su alienación delirante, en la experiencia de la nada.

Salvador Garmendia logra cuajar la atmósfera más difícil: la del no ser. Su palabra adquiere — respetuosamente — la carga de la poesía. Mientras lo narrado es, de alguna manera, el silencio de Mateo Martán, su compañía sin nadie como él. “Sus verdaderos pensamientos reaparecían indolentes, ingravidos, desprovistos de forma y materia”. Aún así, es un personaje, tiene estatura, un rostro, aunque en la novela su experiencia lo relate sin identidad: su adentro vacío, su afuera “una atmósfera de asombros, un espacio radiante y sin bordes.”. El narrador detiene el foco sobre el desvarío: una total ausencia de sí. Su voz sostiene la novela. Las imágenes ciertas, unas tras otras, sustituyen la historia y nos invitan a comprender distintamente: desde la experiencia.

El protagonista de esta pesadilla real, no es un hombre en el fracaso. Pues fácticamente nunca ha sido nadie, sino el común de los hombres, medianía, uno entre todos. Cómodamente, sus recuerdos atendían al llamado de su voluntad, y en el trabajo había logrado ascender y no eran pesados los informes y comprobantes y cartas que repetía indiferentemente cada día. Esa sordidez kafkiana de los espacios del poder, de la administración pública, parece haber sido invitada, “intertextualizada”

—diría Genette— para colorear el trabajo, los elementos grises, pero no melancólicos, del protagonista de *Los pequeños seres*.

Mateo Martán atrapado en el informe, en algo muy importante de su trabajo que no lo refleja y que atiende con indigno servilismo, es un funcionario temeroso, ambiguo y sin ética fuera del sustento mediocre. Un ciudadano común, en el reto que le impone la ciudad, su empleo, las batallas internas hechas de traiciones. Hasta cuando la muerte le impone un desacomodo en el cuerpo, la sensación de ser inapropiado sin remedio, de distorsionar la norma, de crear el defecto, de abrir un sitio sin nombre que nadie quiere ver. Desde el margen habla este personaje. ¿Qué sentido tiene esta huella que es una sombra?

Martán no sufre el resentimiento del protagonista de *Memorias del subsuelo*. No quiere ocupar el lado soleado y central de la acera, ni se pregunta cómo deshacer la minusvalía donde se halla su corazón turbulento. Esa intensidad romántica del marginado. Mateo Martán es tan sólo un hombre consternado ante su propio vacío, expuesto a él, por la visión de la muerte: Su Tío Andrés el fuerte, el hábil, el apropiado, yacía inerme. Entra así en su propio deceso. Sin conciencia, experimenta el atribulado dolor de no poder atajar ni perfilar su identidad. No consigue el modo, ni el instrumento que lo salve feacientemente, que le permita salir de ese marasmo sin refulgencia al que ha quedado reducida su existencia. No puede dejar de percibir lo vacío que lo rodea interna y externamente. “Las

vitricas oscuras... Una soledad inasible sobre cada forma que se desprende de la confusión y se detiene en la mirada”.

La muerte distorsiona la visión normal del mundo. Andrés Martán no halla otro refugio que el ahora. Su percepción se circunscribe al instante, fascinada por lo que ve. Ante la nada no tiene importancia el tiempo sino su fragmentaria manifestación. El segundo presente es todo. Se percibe en macro aquello mínimo y cercano que anteriormente pasaba desapercibido por los sentidos. Y siendo como es la descripción el fuerte estructural de la narrativa de Salvador Garmendia, es en *Los pequeños seres* cuando queda mejor demarcada la función de la descripción: el exceso de foco acerca la imagen al máximo, el corte en lo percibido nos lleva a un mundo fantástico, a la monstrosidad de los cuerpos y de las estructuras de la propia naturaleza. La actividad del ojo en su sincronía crea mosaicos plásticos, espacios visuales de formas fragmentarias que hablan de muchos lenguajes y proponen registros, impresiones que, sin embargo, no logran despertar la memoria perdida, mucho menos la identidad o las preferencias de Martán, llegado al borde desde donde y por cuya causa es el protagonista de esta historia.

Las piezas sueltas se ordenaban de cien maneras, como las figuras borrosas de un boceto que se repiten, con leves trazos diferentes, a cada nuevo intento y ninguno de los modelos inacabados que lograba componer al azar, le aseguraba una autenticidad, siquiera un confortante parecido con algo que pudo haber ocurrido alguna vez.

El sueño (o la pesadilla), sus imágenes, los gestos, invaden la vigilia sin que pueda él encontrar una explicación. Mateo Martán se comprende marioneta del azar y acepta el hecho. Pero no conoce la liviandad y le resulta insostenible el afán hacia lo irrealizable. Finalizar para volver a empezar. Sísifo y su piedra.

La risa que visita este texto no viene exactamente de una forma paródica, sino de la dureza de la existencia que enfrenta la escritura. Lo real es enrostrado sin morisquetas fuera de la mueca latente de la crueldad entre los seres humanos como única mediación constatable y aún eficiente. De vez en vez, aparece una escena graciosa, pero demasiado irónica para divertirnos. La novela nos proporciona un camino hacia lo profundo, un espejo para reflejar la terrible carga de nuestra sombra.

La noche lleva a Mateo Martán a transitar indistintamente el sueño y la realidad, la vida y la muerte. Deambula en su delirio y llega a un circo, a ese lugar sin nombre donde el cuerpo y el sueño son lo mismo. Es testigo de la muerte absurda de la equilibrista. El circo radiante ha dejado su huella como la única explicación viable. Como esos emblemas renacentistas.

Reaparece en el día más desolado y vacío que antes. Busca su espacio, se preocupa por su mujer. El desenlace requiere la recomposición de la historia. Es el problema del fin. Y Salvador Garmendia la recompone, buscando siempre en lo improbable, la traición, el drama final.

No hay plenitud ni realización ni redención en su vida, sólo la ausencia de sí, el atormentador hallazgo de la inutilidad de la existencia. Esta es la propuesta de *Los Pequeños Seres*. No es una propuesta fácil, pero marca la entrada de otro personaje en la historia literaria venezolana: el Sr. Martán, o nadie. El protagonista que huye de su desmembramiento, de la experiencia de su disolución. Un personaje marginado que habla desde un lugar vacío que lo consume.



EL ÚLTIMO SUPPLICIO

A Carlos Contramaestre

El moribundo se lleva al mundo consigo. Pero ¿adónde?

ELÍAS CANETTI

En su actividad, Elías Canetti plagaba cuadernos con notas, reflexiones resguardadas en la forma del aforismo, la breve escena, el estupor de la sentencia, el cuento y el ensayo de cinco líneas. De esos textos realizó, a lo largo de su vida, diversas selecciones: *La provincia del hombre* (1942-1972), *El corazón secreto del reloj* (1973- 1985) y, esta última, entre mis manos: *El suplicio de las moscas* (1986-1992).

Misia Sert, en sus memorias, relata el *Suplicio de las moscas*. Una amiga, compañera de habitación, era una especialista en el arte de cazar moscas. Las estudió hasta llegar a conocer el punto por el cual podía atrevasarlas sin provocarles ni la muerte ni el dolor. Una tras otra llegó a ensartarlas en un mismo hilo. Y así elaboró notables collares de moscas vivas.

Oculto en el libro de Canetti se encuentra esta historia. El autor escoge la imagen sin ninguna gratuidad. Es un hombre grave. Qué hay allí, me pregunto. No es el suplicio que provocan las

moscas, sino el que una “especialista” provoca en los animalillos que aspiran a revolotear como ángeles, y sólo logran recorrer superficies azucaradas, buñuelos de miel, por ejemplo, y otros desechos cuya fermentación promueve ese dulzor por el cual el zumbido de su vuelo se torna monótono e insistente. Estos animalillos sufren presos de un hilo. La amiga de Misia Sert, experta en el cautiverio de las moscas, “se extasiaba con la celestial sensación que el roce de las desesperadas patitas y las temblorosas alas producía en su piel”¹⁰⁷. Qué representa el hilo. Los moscas para Canetti, lo sabemos por su obra, somos los hombres serializados en la masa. El hilo es el estereotipo que las ubica, unas al lado de otras, en un siniestro y perfeccionista collar.

Canetti ejerce un sugerente oficio: reacciona a la última y escasa forma de vida que nos resta: la banalidad, los actos que consolidan el estereotipo en la cosa. (Y, a veces, dentro de la patología del consumo, de la cosa al estereotipo). Estos fatuos acontecimientos arreglan la vida con inercia espantosa, eficiente, increíble, secreta e inadvertida. La masa amorfa, donde nos indiferenciamos a cada momento, nos da un lenguaje, unos símbolos, los códigos de modelos pervertidos. “La gente habla como si siempre hubiera hablado así”¹⁰⁸. La imagen haciendo surcos que dibujan facciones en nuestros cuerpos. Sólo los sentimientos desacomodan los estereotipos, los deforman siempre,

107 Elías Canetti. *El suplicio de las moscas*, Anaya & Muchnik, Madrid: 1994. p. 136.

108 *Ibid.*, p. 22.

aunque devotamente se perfilan (y a veces, se motorizan) en ellos. Justamente en los sentimientos se hace el espacio, el territorio donde con más histerismo la máquina social ejerce su mayor productividad; el cuerpo y sus relaciones, filiales y amorosas, son las más explotadas por la publicidad y la iconografía general de los medios. La mujer es el fetiche, oscuro, fragmentado. Todos los *close up* de nalgas que consumimos a diario...

Para lograr desenmascarar el proceso, para corroer esta masa de sentidos hechos, la reflexión de Canetti explora vías imprevistas. Allí consigue su objeto. Lo sutil y apenas brillante que resta en la pánica reiteración de un beso, por ejemplo.

El hombre, fuera del sentido unívoco, fragmentado, ajeno a sí mismo y a la tierra que camina, es su protagonista. Canetti apunta la insuficiencia, el resquicio de las máscaras. En cada certeza siembra el punto de corrosión. "Ninguna escritura es lo suficientemente secreta como para que el hombre se exprese en ella con veracidad".¹⁰⁹

Canetti no deja por eso de observar la rutina de ese hombre corriente (él mismo). Camina los predios de sus hábitos y, en una pequeña escena, cree identificarlo, ha podido levantar el velo de un rostro fraguado en la sombra. Ve al otro y siente la imperativa urgencia de describirlo, desnudarlo, denunciarlo, enfrentarlo a su fatuidad, a sus reiteradas e inciertas convicciones, ve al hombre caminar en la selva de los valores civilizados, en el desgaste de lo nombrado. En el fin de la modernidad.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 12.

“El único modo de sobrellevar la desdicha es interpretándola”¹¹⁰. Ese rumor de lo virtual, del que quiere liberarse Canetti, está enhebrado en el tejido del libro, en su cuerpo, en la extraña materia de una poética fragmentada, establecida como reacción a la inercia general que provoca eso que llamamos cultura y aquello otro que llamamos historia. La historia es la base sobre la que se ha erguido la modernidad. Pensar la historia como lo hace Canetti (aún siendo un movimiento anterior) explica por qué hemos dejado de percibirla.

Este escritor, búlgaro, vienés y alemán, preso aún en el encanto de las ideas abstractas, de las ideas absolutas, dibuja, en un par de líneas, una suerte de tipología humana. El codicioso, el traidor, el ingenuo, el rapaz, el nihilista; el equívoco de los hombres antes las mismas circunstancias. Ese personaje, el otro, el reflejo. El que aparece en el espejo y constata la existencia de un cuerpo y la perplejizante apariencia de nuestro rostro que nunca acabamos de reconocer verdaderamente. Como es natural, sueña con “Un dios que no crea a los hombres, sino que los encuentra”.¹¹¹

Puede, por momentos, desvertebrar la articulación de la máquina deseante, y entendemos sus procesos, su productividad, los miles de objetos que buscan lograr la limpieza perfecta, el cabello perfecto, el hombre perfecto, el carro, la vida, sin olores, sin malos alientos, sin flujos. Los productos que nos ubican en el mundo inmaculado de la perfección. Un Toyota Sky no sé cuantos... con todo y el amor

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 15.

de su vida allí dentro cerca del aire acondicionado y los frenos de potencia. ¿Qué lenguaje para desvestir a ese cuerpo, a ese homúnculo de la cosa? Karl Kraus le aportó el satírico. La mueca de la risa.

Canetti sabe que su mirada, socavante, puede producir la naturaleza de otro sentido, la maravillosa experiencia de lo vivo en sí, o *per se*. Ese simple recogimiento de la paz con que la muerte misma lo visitó, como un sueño. El último que le conoceremos, o el primero de una secuencia infinita, volátil. Los muertos, esas presencias que alimentan el espíritu, no permanecen errantes ni vagan en pena, prevalecen, plenos, en torno a esos lazos incandescentes que establecen los sentimientos. El único sentido palpitante que aún sobrevive en nuestras manos, agrietadas, hechas mismidad por el solo lenguaje de la técnica que todos compartimos. (Y no hablo contra la tecnología, que adoro, no sé hacer nada con las manos, y prolifero en todas las direcciones como para ser ordenada y rápida).

Cómo evadir la mano que nos caza, cómo safarnos del collar. Cómo, si estamos prendidos por el justo lugar donde nos puede atravesar la aguja sin matarnos. Sin dolor, sin saberlo seguimos cautivos de ese hilo ductor, de esa fuerza que aprisiona, que amasa, que domina las palabras y la imagen. Su información puede empozoñarnos hasta hacernos reventar. Cuidado, mírate. Eso nos dice Canetti. Cambiar el foco, distorsionar el fin. Esa es su conseja. Insiste: "Quiero arribar a muchas visiones duras de la época, como Quevedo o Goya, y temerme tan poco como les temo a ellas. Quiero obligar a los

demás a seguir viviendo, por muy menguadas que sean sus expectativas. Quisiera dar con un Apocalipsis invertido que los libere de la amenaza que pesa sobre ellos. Quiero ser fuerte y confiar”.¹¹²

112 *Ibid.*, p. 48.

V



ANDAR EN LOS UMBRALES

Hablar del porvenir cuando estamos en un mundo de formas en disolución pareciera una enorme inmadurez. Saltamos a lo otro por la incapacidad de vernos fuera del reflejo. Y en estas circunstancias, cuando el *crash* es tan inmenso, cerramos los ojos y elaboramos meticulosamente la alucinación de los próximos días. La literatura latinoamericana del siglo XXI, por ejemplo.

La ilusoria percepción del futuro, esa ansia imposterizable, ese mañana al cual creemos pertenecer a toda costa, nos obliga a trazar líneas, a adivinar senderos. Pero ¿dónde se hallan los signos para determinada progresión topográfica? No, por cierto, en lo que somos pues es un dejar de ser, ni en lo que hemos sido, con esa historia oscura del salvaje tapando todo lo otro anterior a esta lengua que hablo. Es decir, sin volver al origen —que ya no existe— nos proponemos sacar pistas. Sin luto por pertenecer a un siglo que acaso entrará en la historia como el más sangriento, fanático y etnocida de todos los siglos de la humanidad. Alucinados, tratamos, para no ver, de refugiarnos, nuevamente, en los *rictus* de la utopía. Programamos un Nuevo Mundo. La Nación Cultural. Muchos están seguros que debemos hacerlo. Es nuestra obligación sentar las bases para el próximo milenio. Fundemos. Refundemos.

Suena rimbombante. Especular en torno a la visión del próximo milenio, de sus formas, es como elaborar una tecnofilosofía de anticipación. Es inducir a ser algo previsto. Es volver a las tiranías, a los absolutismos, a las ideas monologantes. Un mundo como el nuestro, amarrado por el hilo de la tecnología, perfectamente unido, globalizados sus medios de mercadeo, elabora, en la forma propiamente expansiva (la horizontal), otra forma para la existencia de los hombres. El cambio continuo, la reproducción perpetua, el reinicio perenne, la vida expandiéndose. ¿Cómo toma cuerpo una bandada de garzas sobre el estero?

Estamos, indefectiblemente, fuera de la naturaleza. Lo dicen los artefactos que hemos inventado. El supercanal, la lavadora y los *freezer*. Lo dicen los pañales Mami y tu visa Banco Unión que te hace tan atractivo. Cómo será la literatura latinoamericana del próximo milenio. Cómo será esta tierra inmensa donde la huida es lo único infinito y posible por cada costado. Cómo serán los recuerdos. Será aún más completa mi soledad. La soledad del hombre sobre la tierra (o mejor dicho, tan lejos de ella). ¿Acaso es la ocasión para convivir con la naturaleza? ¿Acaso hay posibilidades? Nada sería lejos verdaderamente con un buen sistema comunicacional... Y empezamos a divagar hacia la tierra prometida o hacia la provincia del buen salvaje. El dedo sordo nos lleva, una vez más, al terrible error de predefinirnos. ¿Nos conocemos acaso? ¿Nos hemos visto, no como somos vistos, sino como somos?. Esta pregunta, que pareciera

una perogrullada, me da escalofríos. Esa baja de temperatura propia de andar en los umbrales. O, como diría Ramón Palomares:

Al fin aguas profundas.



HORROR COTIDIANO

El horror, esa otredad del espacio físico que obsesionaba a Lovecraft, los muertos ambiguos de Maupassant, o las tenebrosas historias de L'Isle-Adam, fue el recurso del suspenso en la ficción del siglo XIX. "La caída de la casa de los Usher" o "El Cuervo" mostraban los contenidos terroríficos de lo inconsciente. El territorio de lo siniestro parecía ceñirse al ámbito de la noche, de la pesadilla, de lo simbólico reprimido. Hoy en día esas imágenes parecen ingenuas ante la enorme industria del terror que, sintomáticamente, se desarrolla en los vehículos de lo que Horacio llamaba divertimento. Sin embargo, un horror inédito, diurno y casi inasible, ronda la chatura de nuestras rutinas. Un horror que sutilmente penetra la posibilidad que un escritor, un narrador más precisamente, tiene para responder a la pregunta sobre la existencia.

El afán por apresar o retener lo real ha creado sofisticadísimos métodos de representación que van desde los museos de cera animados hasta la holografía. Se pretende crear, motivar, la experiencia de lo real a través de sistemas que pueden objetivarse, con nombre propio, en las salas de realidad virtual y que marcan sus efectos sucedáneos, más intangiblemente, en el flujo de la mercancía. Allí donde la cosa lleva inscrita su historia e invade con su

parlamento nuestro lenguaje y nuestra actuación en el mundo. Éste nuestro mundo que es ya algo peor que el escenario de la vida: es el escenario de la cosa añadida, constante y caóticamente. Desde el lavapiso hasta el último CD de su *computer multimedia*. Perspectivas, versiones, interpretaciones, tiempos e imágenes sobrepuestos cambian sin tregua el sentido de lo real. Lo cambian, lo superan, lo pervierten, lo anulan.

Lo falso y lo verdadero conviven. El afuera, la exterioridad es una amalgama, sutil e inescrutable, de estereotipos, repeticiones, reproducciones que sustituyen, digamos virtualmente, la concreción de los cuerpos. Nuestra percepción, ya de por sí engañosa pues es harto sabido desde Platón que la apariencia es apenas el *imago* de la verdad, está condicionada por un discurso, no siempre consciente y que siento proviene de ese poder de la masa del que habla Canetti. Asumimos personajes y situaciones que realmente no nos pertenecen, que son propias de la difusión de actitudes hechas, y así lo hace el otro, siendo en efecto que el contacto se realiza entre dos ficciones, entre dos deseos mediados por la mercancía; es decir, dos virtualidades. Un horror mayor, la imposibilidad de ser nosotros mismos, invade la vida cotidiana.

El hombre siempre vivió y tuvo de la experiencia el matiz que la tradición y las ideas imperantes definían, como si la coloratura del pensamiento interpretativo mediara entre lo vivo y su comprensión. Asistimos así a diversos horrores colectivos, necesarios y repugnantes, la guillotina o la cámara

de gas. Pero roto el marco de las ideologías, la realidad ha fragmetado la experiencia e intervenido el sentido mismo de lo existente a través de la proliferación de los medios, de la información y el vehículo de la imagen como culminación de lo concreto, de lo que es. De tal modo que ser como esa imagen pareciera el origen de nuestra dolencia.

La ingenua exploración del horror para lograr campos diversos en la ficción se ha tornado, hoy día, parte de esa inapresable realidad. Digo inapresable porque pareciera que el mundo cultural, que lo ha invadido todo, que la palabra, la mediadora deformada de nuestra comprensión del mundo, ha logrado plasmar, acaso como sustituto perverso de las ideologías, un simulacro de lo tangible. Pensemos en ese fenómeno de los noventa llamado *reality TV*. Se trata de mostrar descarnadamente la intimidad. De romper la definición burguesa de la familia, de exhibir la perversión, lo secreto como lo vivo, como lo que es. Esa confesión, esas lágrimas privadas, son la escenificación del contacto ideal: aquél que se realiza a través de la imagen. La puesta en escena, es decir, lo falso, el simulacro, pretende ser la realidad real. La catarsis que sucede en el escucha, en el espectador, reafirma una soledad paradójica. Somos tantos en la ciudad pero no nos vemos, no nos tocamos, no conocemos sino aquello que de nosotros representa o reproduce lo estereotipado. Por la ropa, el peinado y el carro sabemos que es un deportista ejecutivo nuestro vecino. Atrapados en esta enorme banalidad postergamos constantemente la asunción del vacío, la desolación

de nuestros cuerpos, mientras nos dejamos llevar por la marca que la mercancía impone en lo que somos, por lo que tenemos, y en el deseo, por lo que deberíamos tener.

Una reedición de la primitiva antropofagia invade nuestras costumbres. Tragarnos al otro pareciera el recurso para desentrañar la propia identidad. ¿Dónde se prepara esa mesa macabra? En la imagen, por supuesto. Pero qué es lo escalofriante de que sea la imagen, el reflejo del otro, el recuadro donde guardar los rostros de nuestra tristeza o de nuestros orgasmos. Creo, pues es un tiento el territorio que abordo, que es el punto vacío, el punto de fuga de la imagen lo que fascina, esa íntima certeza de que el rostro que acabamos de maquillar y acicalar esta mañana tampoco es el nuestro, o algo peor, la conciencia, hoy día prácticamente ineludible, de que ese rostro, el rostro mío, nunca fijará un contorno preciso, apenas el nombre y el número de cédula, las llaves de un apartamento, el parentesco, cruel y condicionante, apenas esas cárceles interiores figuran el yo, al cual regresamos, con ese punto de vacío, esa desolación secreta que no debe nombrarse en el mundo de la felicidad, en el mundo inmaculado de la perfección, de la histeria de la higiene que vende *shampoos* para cabellos perfectos, limpiadores para pisos brillantes, restauradores para vidas eternas. La idea ha plasmado su objeto en la realidad y éste, ahora ya vivo entre nosotros, corporifica un estado del ser demasiado ajeno a la naturaleza para dejar espacio a eso que el cuerpo siente, a ese dios, a esa necesidad de lo sagrado que

aúlla por el nacimiento o renacimiento del hombre espiritual.

Hemos perdido la posibilidad de hacer de nuestras miserias las mejores fuentes de la ternura, el amor y esa otra pasión, indefinible y abrumadora, la piedad. El horror es el otro siempre allí, desequilibrando lo que es único y sagrado en cada uno de nosotros, empujándolo al territorio de los sueños, a lo inhibido, masificándolo misteriosamente, incorporeamente. El otro que nos hace pasear por el centro comercial y comprar unos *jeans* y vernos como si nos calzaran elegantemente, ese otro, no es usted ni mi vecino, no es el contacto humano. No es la regeneración de la existencia gregaria sino su deformante simulacro. Porque cuando otro cuerpo se nos acerca, cuando estrechamente compartimos el espacio de un ascensor, por ejemplo, miramos el techo, el indicador de los pisos, los pies y estamos muy atentos de rozarnos siquiera por error la punta de los dedos. Nunca como ahora, el otro es la hazaña de la cultura y no de la experiencia.

Si la literatura es el espejo de la realidad, o debería serlo, si la novela se escribe como lo hizo, claro que riendo, Lawrence Sterne: "escribo para que el mundo exista todas las mañanas", la materia de la narración será esta forma de la existencia que nos toca vivir en la clausura del segundo milenio, al margen del progreso, con la idea de la modernidad hecha añicos en nuestras manos, en la ciudad depravada, devorante, en quiebra, donde aún, inexplicablemente, se obran los encuentros y las desesperaciones propias de nuestra especie. Si este

es el mundo que debemos narrar, ¿dónde se halla el patrón estético? En la experiencia ética —gritarían Bajtin o Benjamín, melancólico y desterrado—, pero el escritor contemporáneo no podrá narrar el mundo que vive sin relatar minuciosamente ese horror que quiebra la existencia, que deambula sonámbulo entre nuestros sentimientos, que ha hecho de la muerte un suceso trivial y ha propagado la indolencia en los cuerpos.

Fijo en mi mente, como contraste, el bucolismo de Virgilio, el heroísmo de *La Eneida*, y comprendo que ese mundo ha sido devorado por nuestra civilización entre comillas. Hemos incinerado a seis millones de judíos, hemos convertido nuestras cárceles en centros inéditos de depredación y vejación de lo vivo. Hemos de acostumbrarnos a convivir con el desmembramiento de una idea de hombre, que al estereotiparse, nos ha llevado de la sobrealimentación de la *fast food* o la pobreza sin más recursos que la basura como tierra dónde recoger los escasos frutos necesarios para subsistir.

Denunciar, proclamar el mundo mejor, el hombre nuevo, son ingenuidades incomprensibles, o acaso carecemos de fuerza. Este siglo, lo decía Rafael Cadenas en su espléndido ensayo “La barbarie civilizada”, ha ejercido como ningún otro una férrea y sistemática crítica a su producción cultural. Enajenados en el mundo intangible de lo virtual, no podemos, si escribimos digo, dejar de enunciar este horror cotidiano. Pero si hemos comprendido que todo patetismo es falso, será necesario entonces reír. Denunciar para reír, parodiar para criticar las formas caducas que

apresan el sentido del hombre. Rotas las tradiciones, somos hoy náufragos del emponzoñado mar de la información. Allí, pretenciosos un día, deprimidos, suprimidos, sustituidos por un sueño, ejercemos la vida como una ausencia, como una experiencia fantasmática de aquello que pareciera nunca poder ser.

Probablemente toda la imaginería vinculada a lo demoníaco, a eso que Freud denominó lo siniestro, es hoy en día apenas el esbozo de una fantasía inofensiva. La casa embrujada, o cualquier sangriento episodio enmarcado en la tradición del horror, es un asunto familiar. Los cuerpos han cultivado una minuciosa indolencia para soportar el vaciado de los contenidos reales.

“Los límites entre el juego y la ilusión se confunden, donde el museo de arte se contamina de la barraca de feria y donde la mentira se goza en una situación de “pleno”, de horror vacui”, afirma Umberto Eco. Vamos entonces a explorar, como recurso, el horror que identificamos en la expandida y expansible virtualidad que también se manifiesta como sustituto de la tradición cultural. La costumbre nos lleva a actuar en el marco de determinada rutina, el *ethos*, todos sus factores fragmentados y estereotipados se expresan en la patología que nos lleva de la cosa a una historia que la mercancía determina para condicionar el consumo.

La pesadilla aún puede provocar el grito en la noche. Pero la verdad se ha tornado un juego de metáforas. La enorme biblioteca del mundo ha saturado la comprensión con las innumerables versiones de lo humano que se utilizan recortadas y

fuera del orden. Sólo la mercancía vaga en el poder para crear un mundo donde efímeramente ejercemos lo vivo. De pronto, sin saber cómo, hablamos con palabras que no son nuestras, sabemos que esa fatiga de hoy es el *stress* o que de nada vale vivir si no acudimos a nuestras sesión de pesas.

Los personajes de nuestra literatura reciente vagan en la ciudad dispersos, alucinados, en busca del amor o de la muerte como en *Calletania* de Israel Centeno; o son protagonistas obsesivos por derrotar el olvido, como en el caso de las novelas de Ana Teresa Torres. El hombre real es un inventario de personajes que circulan a nuestro alrededor con una tetrificante corporeidad que no es verdadera, que podría ser y se actualiza como sueños macabros que ya no nos pertenecen, cuyo origen, inmerso en la mar de la producción cultural, apenas dibuja un sentido de continuidad.

La pregunta por la existencia, que genera cualquier narración, es hoy la más cruel que podamos formularnos, pues ella nos pone, frente a frente, al simulacro cultural, como si viviésemos en una reproducción. La idea del mundo como teatro ha diversificado y hecho perversa su veracidad. Somos personas metidas en un mundo banal, reflejo del reflejo, simulacro del simulacro, y ese horror, esa inconsistencia de la vida es, a mi entender, el tema imprescindible de la literatura. El libro mismo, para muchos en extinción, no podrá sino relatar esta terrible distancia por la que podemos, sin embargo, soportar la injusticia, la muerte cotidiana, el fraude de la cosa y el deseo hecho mercancía.

Salvador Garmendia, en *Difuntos, extraños y volátiles* resume la situación brevísimamente: “El personaje de este cuento muere en la primera línea. Ahora está muerto”. El personaje unívoco, el protagonista ya no es siquiera la negación del héroe, su cara oscura, es un simulacro, el reflejo de un reflejo, la reposición, versión de una versión. El personaje debe encarnar su endeble identidad. El mundo virtual donde se alojan, ocultos, sus aún sobrevivientes sentimientos.



LOS SINSABORES DE LA VOZ PROPIA

... esta pasión por el presente, muy rápidamente se ve acompañada por el culto de la rememoración que contribuye a espacializar y a poner en exhibición todos los lienzos de la memoria.

OLIVER MORGAN¹¹³

El autor-creador es un elemento constitutivo de la forma artística.

MIJAIL BAJTÍN¹¹⁴

En cierta parte de su narración extensa, Bryce Echenique nos confiesa, paródicamente claro (en esas caricaturas salvajes de sí que gusta hacerse), declara sin tapujos que para poder escribir claramente ha colocado la máquina frente al espejo. Eso es lo primero que debe entender un narrador. Entender no: sentir, actuar, intuir, predecir. La primera inversión del escritor es la vida misma, él en esa vida, y allí, inevitables, las voces del otro.

Ese personaje, el escritor, vive fundamentalmente en el libro, por eso me intereso cuando el escritor

113 Oliver Morgan. "Una memoria sin historia", en *Punto de Vista*, Revista de Cultura, Año XVII, Número 49, Buenos Aires, agosto de 1994, p. 25.

114 Mijail Bajtín. *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid: 1989. pp. 143-144.

aparece como personaje de sí mismo y de la literatura en una narración. Esto implica un conocimiento de planos amplio, complejo y suscitativo. Algo ve el escritor y todos queremos verlo. Pero el escritor está en la escena, y eso le permite —si es inteligente— expurgar toda pretensión literaria.

Ahora, claro está, la *vanitas* crea sus monstruos, sus fieras, sus aberraciones por allí. Mucha niña sorprendida en sensualidades exacerbadas que empieza a escribir y se queda viendo el mundo con un rostro de inspiración insoportable para cualquier humano. Hay mucho niño escribiendo en servilletas para mi amorcito, y viven y hablan sobrancemente de las palabras, del juego de la verdad entre todas ellas, del sentido en sus tiempos, de la oquedad en la palabra sol.

Pero a pesar de no andar como pintor de gorrita con el título de artista puesto en las manos, ni con representatividades tan cursis como el anillo de grado de un profesional de la patria. El escritor se reconoce por su voz propia. Ese debe ser el logro. Esa su libertad.

No voy a contarles lo que sucedió durante tres noches, mientras sondeaba la raíz, el origen de esa voz, que comprende otras voces y otras repeticiones innumerables de sí misma, versiones recientes o arcaicas, olvidadas, menores, fallibles de esa voz-vozes que impulsaba mi mano ansiosa y adolescente (adolesciendo) a través del cuadriculado turquesa de un cuaderno italiano *portato da Firenze...*

No obstante, si usted escribe porque es su manera de existir, forzosamente, cuando escriba, bien sea la enésima versión de Robín Hood, con el espacio literario importado del espacio histórico, aún así, eso que es usted a oscuras, las voces que recorren la memoria inscrita en su cuerpo, deberán hablar. El gran refugio, por supuesto, es confundir la vocación del escritor, eso que se es en el tiempo, la materia del destino. Confundir una manera de ser con una carrera literaria. Esa pretensión nos lleva a traicionarnos constantemente. A desilusionar como escritores. A aburrir a nuestros escasos lectores.

A un narrador le pertenece lo real. La realidad, es decir, esta ilusoria evanescencia de la cosa. De la mercancía. Si quiero atrapar aquello que consigo en el flujo del lenguaje debo olvidar la pretensión literaria. El aviso del modelo. El yo que declara sus torpes anhelos disfrazados de un profundo (pero fatalmente banal y vacuo) esteticismo.

Decir voz propia parecería un concepto unificador, y/o peor, reafirmador de la identidad univoca y ungida del creador. Debería utilizar más precisamente, un nombre colectivo, un ideograma tal vez... Pero nos entendemos. Sabemos, aunque se trate del párrafo más insulso, que un texto pertenece a Cortázar. ¿Por qué?. ¿Qué lo condena a esa identidad?. Un ritmo, una mirada, una tesitura, un modo, la sintaxis. O todo, todo junto, porque también hay una atmósfera afectiva que define la voz. Esa arquitectura tras la cual Bajtín descubre al autor.

Qué propulsa, motoriza, desencadena el flujo de lenguaje que aspira a la forma literaria. Dónde la llave, el ducto, el embalse. Qué lo abre, qué lo cierra. Indefinible este asunto. Ni siquiera las intensas certezas de Diderot en sus trabajos sobre el genio justifican la realización de la escritura.

El hombre —asegura Diderot—, proyectado en el universo, recibe, mediante sensaciones más o menos vivas, las ideas de todos los seres.¹¹⁵

El genio es aquel cuya alma más amplia, afectada por las sensaciones de todos los seres, interesada en todo lo que está en la naturaleza, no recibe una idea que no despierte un sentimiento; todo la anima y lo conserva todo.¹¹⁶

Ni siquiera esa rebosante, unánime, absoluta y universal sensibilidad —que se iguala por supuesto a la naturaleza— ni siquiera esa totalidad efervescente dilucida la gratuidad y el misterio de la escritura, la labor del libro.

Algo sucede en la experiencia estética, algo donde, efectivamente, el todo se condensa, y la lectura asimila a un autor, a una obra; algo que diferencia, y es, de alguna manera, el sí mismo promotor de la pregunta por la existencia que, como apunta Kundera, toda novela termina por ser. ¿Qué sucede? ¿De qué nos despojamos?

Entramos ahora inmediatamente, y seguro que no originalmente, a los ríos de la memoria, a sus

115 Denis Diderot. *Escritos sobre arte*, Ediciones Siruela, Madrid: 1994, p. 35.

116 *Idem*.

laberintos, al juego incierto y azaroso de sus imágenes, del espacio ubicuo donde nos reconocemos por algo que tal vez nunca fuimos. Y empezamos a relatar una historia en secuencias gratuitas o grotescas, destreñando acaso sólo una imagen donde se condensa un continente de sentidos, de hablas. Qué nos impulsa a ello, de dónde viene la necesidad de expresarnos de ese modo, tan marginal hoy día, el libro... en el lenguaje de todos y de todo, en la más manoseada de las materias. Cuál es el sentido, el propósito.

Creo, como desarrolla Antonio López Ortega en su “Ars narrativa”¹¹⁷, que parte de la “misión” de un narrador, nacido en Venezuela, es reconstruir su memoria, en un mapa como el de nuestra tierras, hecho en la mutación imperecedera, en el efímero perfil de un paisaje que será derrotado fatalmente por el fulgor de una nueva y última o novísima idea, de ese deber ser pululante y al asecho en los discursos políticos, jurídicos, religiosos, periodísticos. Últimamente han dicho que es un problema de autoestima el que padecemos. No es improbable, pero quién está preparado para definirse permanentemente, y ni siquiera meramente en el paisaje del caos y la transformación perpetua que exige el rumbo de la mercancía, la dinámica del mercado, el deseo afuera en la cosa pre-escrita. Uno de los nortes, o rumbos para evitar, detener, contener la disolución (si esto fuera necesario) es la memoria. Pero el retorno al pasado no garantiza ni su preservación, ni

117 Antonio López Ortega. *El camino de la alteridad*, Fundarte, Caracas: 1995.

su expresividad. La reconstrucción del pasado no es descifrar la memoria. Un sólo gesto nos vincula a esa inmortalidad, a esos poblados inciertos, a esos aromas, a la imagen detenida y roja de una habitación que sustenta; La lengua absuelta, por ejemplo. Es un espacio psíquico el de la memoria y no histórico, ni siquiera cronológico, sino justamente imaginario.

La memoria está hecha de tránsitos condensados, de espacio, de imágenes retenidas en el espacio (Frances Yates). Símbolos. Volver a atajar esas imágenes, reponerlas en los espacios perdidos, representar el pasado (M.J. Daroqui), si bien es una labor que muchos le exigen a la narrativa venezolana, para que no perdamos los límites, la tradición, algo que hemos venido siendo y cumple la distorsionadora actividad de negarse y devorarse compulsivamente. Si bien es éste un camino apropiado para el escritor de novelas, pues se unirá el espacio de la infancia con la memoria que la habita, y las imágenes nos ayudarán a escrutar un espíritu de los tiempos. Si bien esto es cierto, debemos estar alertas. Lo perdido, esa afanosa nostalgia, más el esteticismo escamoteado en las últimas gotas de tinta, hacen de éste un territorio escabroso si no se lo sigue con humor. A través de la caricatura y no del retrato. Ese humor que nace de la distancia del ojo que observa la escena sin ilusiones ni expectativas, como quien presencia una bufa.

El tiempo, su representación, no deja de ser quizás el primer problema que consiguen las palabras cuando se proponen atrapar, más bien ocupar, el

espacio narrativo. El tiempo es el responsable del paisaje que las palabras reviven en el espacio del libro. Viste, define, hiere, distorsiona a los personajes. Onetti sabía que el tiempo es uno sólo jugando sus ilusorios transcurso en los cimbrados alambres de la memoria. El acontecimiento, el forastero, lo desatan. El espacio es el mismo, Santa María. Y puso su ancla.

Pasado y futuro buscan apretar nostalgia y melancolía, esperanza y deseo en cada una de nuestras más inmediatas vivencias. En efecto, el narrador al sustituir la experiencia de lo vivo, o desplazarla más exactamente, no puede evitar que estas fuerzas empiecen a actuar en la escritura. Habitan una escena en la que un hombre mudo, hasta ignorante, desata el flujo de la narratividad. Sin cauces, como gustaba hacerlo Sterne, libre de la opresión, de esa enorme conciencia de la estructura que significó el realismo. Antecesor, hecho en la improvisación como método, Sterne rió. Afirma en uno de los comienzos del *Tristram Shandy*:

Ya sé que Horacio no recomienda precisamente este modo de narrar: pero este caballero se refiere solamente a una epopeya o a una tragedia; —(no me acuerdo a cuál de las dos)— y además, si así no fuera, le pido perdón al señor Horacio; porque al escribir lo que tengo entre manos no pienso ajustarme ni a sus reglas ni a las de nadie.¹¹⁸

118 Laurence Sterne. *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*, Editorial Planeta, Barcelona-España: 1976, p. 32.

Esto le permitió construir su mundo y a sus personajes, entre la disertación, las citas, los guiños tipográficos y la levedad de un hilo narrativo sin amarras. Su preocupación por la historia es apenas un pretexto para mantenerse en la viva propuesta de la escritura. “La quimera”. La palabra improvisación puede utilizarse sin resquemores. No hay desorden. (El orden no tiene forma). Hay escritura. Imágenes haciéndose en el texto, en el espacio ocupado por las palabras. El autor divaga, se esconde, muestra su conciencia de la relatividad del espacio representado, no pretende solidificarlo, todo lo contrario, juega con sus historias en el teatro del mundo.

La voz propia acaso tenga más que ver con lo deshilachado. Con lo casual, lo azaroso, con el flujo sin sentido de la escritura. ¿Hacia dónde se dirige asombrosamente a medida que soltamos las amarras que la reprimen: el sujeto estético, sus efervescencias? Cuando bordeamos y hacemos mofa del patetismo, cuando apelamos a la reflexión para evocar los sentidos de un paisaje, cuando usamos los puentes indebidos, aparece la voz propia —o puede aparecer—. El tono, el color, el sonido o mejor, la sonoridad de un conjunto de voces, hablas de las cuales participamos (el autor y el lector). En el fondo, el autor es un hacedor de espejos. De imágenes reflejadas y su perplejidad.

Muchas veces, engañosamente, la forma toma las facciones de la voz propia. Se interviene el texto. Se usan guiños, capítulos brevísimos, poesía concreta, se pintan en las páginas historias, se consiguen carpatacios tropicales, se habla del perdido paisaje de

un río, viendo sin ver ni ser vistos una fuerte dosis de videoclips en Week-ends. Personajes metatextuales, y sobreposición “atinada” de los planos temporales. Una tela de araña de pedrería donde rebota incierta la cabeza del escritor... Letras de música, intervenciones de cronistas, intertextualidad que no siempre es dialoguismo, dialogicidad, perversión, inclusión, comunión. Estar atentos al pulso escritural requiere levedad. Y contemplativamente, lentitud. Para entender lo que ese texto que hemos escrito expresa. Afinar la arquitectura del espacio que ocupa pero sin distorsionarla ni acuñarla en una forma hecha, sino respetando la concupiscente arbitrariedad de sus nichos o escaleras inconclusas.

Lo literario impone sus prestigios con alevosa destreza. Sabemos que podemos lograr la perfección de ciertas páginas. Hemos aprendido y puesto que somos inherentemente miméticos escribimos de algún modo lo que leemos. Lo dice Cervantes en el prólogo a la primera parte de la vida y obra del ingenioso hidalgo: “Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere”¹¹⁹. Y esa influencia (Bloom) está presente y es parte de la heredad; las formas, miles de ellas, versiones y más versiones, ángulos, detalles, proyecciones, de esa primera metáfora que nombró al todo bullente e inconcebible. No sé si esa historia explica, justifica el hecho de ser un escritor a finales de siglo, con categorías que enclenquemente

119 Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha* (Primera parte). Ediciones Jackson, Buenos Aires: 1958, p. 12.

pueden apenas sostener sus términos. Imbuidos en un mundo banal y superfluo, en la virtualidad que impone la mercancía. Soy la sonrisa Pepsodent de mi cepillo Colgate y amo en sabana Blanco Blanco... Y por cualquier cosa un *close-up* de *derriere* tropical y senos caribeños. Para vender indistintamente insecticida, leche Nam, carros espaciales o whisky de gran seductor. Metidos en ese mundo, somos irremediabilmente esos personajes aunque lo callemos, o nos empeñemos en que la literatura es así, con una historia bien clara, que lo narrado es la acción, el suceder de un sentido, unos acontecimientos en la vida de personajes finamente estudiados dentro del esquema de la coherencia y la lógica.

El personaje también cae inevitablemente en el discurso hecho de lo literario. Sus facciones angulosas y sus rizos brillantes destacan una aguda inteligencia y cosas por el estilo, dentro del más maniado de los realismos. Dice Javier Lasarte a propósito de Julio Garmendia, Guillermo Meneses y Salvador Garmendia: "Toda literatura es —por la condición misma del signo (artístico)— esencialmente fantástica, siendo la realista la más grotescamente fantástica o fantasmática de todas"¹²⁰. Cómo se rompe ese retrato, esas palabras agudas en descripciones psicologistas que agotan el hecho mismo que promueve la escritura. Lo que sucede en la literatura reciente venezolana es la fractura del protagonista como tal. Varios instrumentos sirven para ello, la metatextualidad el más notable, la ironía, la parodia

120 Javier Lasarte Valcárcel. *Sobre literatura venezolana*, Ediciones la Casa de Bello, Caracas: 1992, p. 35.

y el juego provocador de la estereotipación. El personaje como el texto mismo se fragmenta, se disemina:

Extraña la luz pues durante años ha permanecido encerrado en aquel aposento oscuro y maloliente que es la mente de su creador.¹²¹

La relación entre el narrador y el personaje cambia, fluye del tú al yo, al él, retratando los cortes que se sobreponen en los diferentes registros del habla y como si cualquier suceso narrado, cualquier protagonista no pudiera sino verse como alteridad y como pluralidad, desde todos los costados soy yo pero tú que evades y él que se aleja al fondo de un paisaje imposible. Esta materia incierta es lo humano en la narrativa venezolana de los últimos veinte años. Lo dialógico se expone sin cuidado a que revele las adivinanzas de la tramoya misma.

Hemos heredado la modernidad, paradójicamente, como una forma de decadencia. Nuestras ciudades son caos antes que lúminicos centros de progreso. Son desarraigo, contradicción y hoy, bajo la sombra perversa de la crisis, desolación, agresión, indolencia y miseria inenarrable. Hacia dónde dirige la pluma el escritor. El asunto ése de la armonía, aunque se niegue, finalmente, siempre está allí, pero cómo atajarlo, es tan pobre, patético y banalmente horrendo el mundo que nos toca relatar...

Qué ha sucedido con la telúrica apropiación de la innombrada naturaleza americana. Saturados de

121 Ednodio Quintero. "El personaje", *Cabeza de Cabra y otros relatos*, Monte Avila Editores, Caracas: 1993, p. 80.

maravillas hemos retornado a la crónica urbana, al detalle cotidiano, a este mínimo mundo carente de naturaleza, del cosmos del origen. Son variaciones, apuestas, imágenes en el espacio de la memoria que extiende su juego significativo del afuera al adentro, fraguando un sentido hecho de paradojas y perplejidades. ¿Hacia donde nos llevará esta pulsión? ¿A la extinción del libro? Lo dudo. ¿Hacia el saber secreto, hacia un conocimiento alternativo, hacia el hipertexto? Todas estas probabilidades están allí, y más.

De ser cierto que otra coherencia está naciendo, haríamos un descarte necesario: la narración que sigue la causalidad de los elementos, que fija a conciencia su estructura, es hoy lo que podríamos llamar el libro innecesario. ¿Qué sucede cuando quiere desvestirse la escena, lo existente. Cuando quiere hacerse uno mismo el espacio de la tramoya, del espectador y del escenario?

La apuesta posible, acaso no la única, es volver a la improvisación, como sugiere Kundera en los *Testamentos traicionados*. Al texto casual y no causal, a la forma espontánea, automática, por qué no. Al respeto de la voz, el conjunto de murmuraciones interiores que nos habita. Explorar la paradoja o la risa. Implorar un sentido otro. Urgar en lo antiliterario, en la mofa de lo perfecto. La duda, por ejemplo, es uno de los motores continuos del *Quijote*, de su espléndida metatextualidad. ¿Es verdad o mentira esta historia? Esa pregunta nos las hemos formulado, y ahora suceden textos que se quieren narrativos, como *Barbie* de Slavko Zupcic,

y recorren la historia desde la obsesividad patológica. Fragmentaria y grotesca.

Hola, soy Alfonso M, el novio de Barbie: un dedo metido en el interior de un pitillo hasta que el pitillo estalle o un pitillo succionando las manos de un hombre para extraer su sangre: un escarparate masculino de 28 años cuya madre refiere inicio de enfermedad actual hace siete días cuando luego de ingerir licor en pequeñas cantidades es observado masturbándose junto a una Barbie de la que dice estar enamorado, siendo las impresiones diagnósticas iniciales parafilia benigna, tumor en el lóbulo frontal en fase de moria y esquizofrenia simple o un BMW rojo.¹²²

El agotamiento de las formas realistas, la mengua de todo racionalismo, la lógica enflanqueada ante el imprevisible caos del final de los tiempos nos llevan a cruzar esos caminos. Pero aún en países como el nuestro que prácticamente carecen de un aparato crítico, el escritor siente, debido a la recepción (colonial) que realiza del afuera, de otras literaturas que se tornan modélicas, siente un profundo recelo en arriesgar su talento en sí mismo, interpreta su pulsión con las palabras de otros, con sus formas, pero sin ninguna conciencia de ello, sin humor. Lo literario, desde este punto de vista, agota la formación de la voz propia, opaca la arquitectura del autor, la cuadratura y topografía del espacio narrativo que forja la obra de un escritor.

122 Slavko Zupcic. *Barbie*, Grupo Editorial Eclepsidra, Caracas: 1995, p. 29.

Fragmentario y paradójico es el panorama de la reciente narrativa venezolana. El estereotipo se toma como elemento protagónico y hay en el fondo, no con los fulgores de las causas doctrinarias, una denuncia, un índice que apunta al mal, la afección y que, sin esperanza, descorre el velo de otra inocencia: aquella de no ser sino un tránsito de experiencias, fusionadas en el afuera activísimo, generador de sensaciones y escenas en las que participamos con parlamentos ajenos o gestos premeditados por otro. Sin escoger, alimentamos un drama fragmentario, de mensajes interferidos. ¿Quién es esta persona que soy yo? No podemos negar que la conciencia y cierta ilación hagan de estas experiencias materia de nuestras narraciones. Crean una historia, perfilan una identidad y, de cierto modo, clarifican los territorios de la memoria.

No es fácil obrar la existencia como materia del arte. Los narradores padecemos de esta dolencia, somos miméticos y encarnamos personajes imposibles en la realidad que deshacemos en el libro y los libramos en la muerte o en el sueño imaginario. Pero reconocer en esos testimonios aviesos la coherencia del libro quizá resulte hoy más que nunca fruto del sentimiento que desencadena un texto y cuya tensión debe mantenerse casi ciegamente para cohesionar sus elementos. Un proceso que muy poco o nada tiene que ver con la racionalidad o la coherencia. Las determinaciones espacio temporales poco importan ante la eficiencia de la imagen final. Desconcierto, asombro, consternación para otro poder de lo interpretativo. No la moraleja sino

justamente lo desmoralizante. No el mensaje sino justamente su espantosa imposibilidad. Es el enigma como explicación. Juan Calzadilla Arreaza se lo pregunta en *Parálisis andante*.

¿Que cosa duele, en algún lugar que no es el de la memoria, como aquella uña? ¿Qué fantasma hemos creado, qué cosa se pasea por este pasillo eternamente, cada tarde, como si fuera la tarde misma, que retorna?¹²³

123 Juan Calzadilla Arreaza. *Parálisis andante*, Fundarte, Caracas: 1988.



MEMORIA Y NARRATIVA

Podríamos decir que hay una memoria inscrita en los cuerpos y otra atada al lenguaje, a sus estructuras, a las proporciones que organizan el pensamiento. Y luego, un poco antes de la anécdota, la memoria personal: el inventario de las huellas que hemos estigmatizado en nuestras zonas de sobrevivencia. Un narrador llena, desarrolla esas imágenes.

Me parece envidiable cuando un escritor dice, Soy narrador y cuento los cuentos de mi padre, de mi tía, de mi abuela en La Habana, de mi nana en Cartagena. Es una suerte, pero no sé si un destino literario. Envidiable heredad, eso sí. En el caos urbano de donde procedo, las imágenes de la infancia recorren pasillos y ventanas, puertas de apartamento. Vivencias en el simulacro de la imagen y la frase hecha. Vivir la vida que representa la vida. El cine, los libros, la publicidad, el mercado. Aquí, en la información, en la velocidad, en la pasión de lo nuevo, o en su insignificancia, pues todo lo es y constantemente, el deseo disperso, la máquina de la historia fundiendo cámaras, pasando aceite, vuelta un asco. Aquí, en este mundo que me ha tocado vivir, la memoria activa trozos de contenidos atávicos diseminados en los estereotipos y la banalización creciente del sentido de la existencia. Esto dificulta la ejecución de las historias, su desarrollo.

Le escuché decir al escritor, con mucha convicción y lo entiendo, que él quiere una historia verdadera, es decir: trama, nudo y desenlace. “Una historia que entienda mi mamá”. Puede hacerlo, es lo más fácil, lo que se hace cotidianamente entre amigos, narrar nuestras hazañas, nuestros miedos. Entonces yo estaba allí esperando el taxi y vino el tipo, se me acerca y yo le digo que no, esta noche no. Porque qué diablos, yo también tengo derecho a decir no. No y punto. Y así vamos en el metro contándonos nuestras historias, nuestras vidas, los unos a los otros, nuestros gustos, nuestras preferencias, y como en toda buena narración, aunque chillen los minimalistas, los argumentos también forman parte de la historia, condensan y justifican los lugares, los gustos y la época. Pero este mar empieza a cobrar vida sólo gracias a que navega en el río de la memoria, que es el agua, el flujo que realmente nos transporta.

En la elaboración de ese autorretrato que se imprime en la escritura, viene el concurso de cómo la experiencia atrapa esos puntos. Las imágenes que persisten y son símbolos, pequeñas alegorías de una historia mayor. Se reconstruye un lugar, un suceso, sólo para proyectar por siempre sus temibles, risibles, plausibles u horroríficas consecuencias.

Recomponer el espacio es una estrategia narrativa que convoca inevitablemente el desarrollo de imágenes que ocupan en ese espacio misteriosos contenidos. Desenvolverse en esas espesuras es la tarea del narrador.

Hay lugares intemporales en la memoria. Imágenes cifradas: claves. Elías Canetti bucea en esos predios dedicadamente. En *La lengua absuelta*, por ejemplo, la imagen de donde todo proviene es una estancia de pasillos y puertas rojas, de muebles y atmósfera roja, donde sucede una breve escena, enigmática.

“Mi recuerdo más remoto está bañado de rojo. Salgo por una puerta en brazos de una muchacha, ante mí el suelo es rojo y a la izquierda desciende una escalera igualmente roja. Frente a nosotros, a la misma altura, se abre una puerta y aparece un hombre sonriente que viene amigablemente hacia mí. Se me aproxima mucho, se detiene, y me dice: ‘¡Enseña la lengua!’. Yo saco la lengua, él palpa en su bolsillo, extrae una navaja y dice: ‘Hoy todavía no, mañana’. Cierra la navaja y la guarda en su bolsillo”.¹²⁴

Canetti reconstruye con su madre el sentido de esta imagen. Ella de “color rojo sólo recuerda la pensión de Karlsbad, donde había pasado el verano de 1907 con mi padre y conmigo. Habían traído para el pequeño de dos años una niñera de Bulgaria, una muchacha que no tenía quince años de edad”. La niñera adolescente tiene un novio en la pensión. Atraviesan el pasillo rojo y entran en su intimidad. El hombre amenaza con cortar la lengua si el niño habla, si delata la situación. Este episodio preservado del olvido, es el germen, la imagen que contiene y represa las diversas situaciones en la educación sentimental de un niño judío en la Europa (Bulgaria, Inglaterra, Austria

124 E. Canetti. *La lengua absuelta*, Muchnik Editores, S.A., Barcelona-España: 1994, p. 7.

y Suiza) prenatal. Canetti reivindica el derecho a denunciar la perversidad de la historia en *La lengua absuelta*.

No creo que haya mayor claridad para explicar la unión, la relación que existe entre memoria y narración. Lo que se recupera en la narración, en estos buceos, no es un pasado circunscrito a un acontecimiento, sino la relación, de ese acontecer con los desencadenantes de otros sucesos claves en el proceso de adultez y en el acopio de estos en torno a la comprensión, digamos, de la condición humana, a un particular saber. La relación entre lo narrado y la memoria no es coherente ni racional. Mucho menos causal.

Reordenar la infancia es un proceso infinito. Para Eliot el tiempo siempre es todos los tiempos. Así que las imágenes de la infancia visitan mi presente, pero no mantienen una historiecilla en mi memoria, sino este acopio de imágenes incógnitas, podría decirse; algunas crueles, otras tiernas.

La memoria es lo que posibilita justamente la comprensión de nuestro presente. No la nostalgia del presente sino lo que sucede. "Estamos aquí, ante la muerte, para comprender la vida" dice el padre en su sermón para entierros. La escritura sucede, no exploro ordenadamente. Según me temo, mis narraciones no pretenden reconstruir mi infancia. Estoy muy lejos de las finalidades de Canetti. Pero no dejo de ver por las heridas que una vez me hice, por los descubrimientos y las maravillas, por el horror y el placer, por la muerte y los bautizos, por el amor y la pérdida. Por este refugio donde

latente reservo mis afectos envueltos en un profundísimo miedo. Actualizo no sólo lo que olvido sino aquello que deja su huella como un enigma. Mi fascinación por las puertas, deplorable y escalofriante. Qué historia se repliega en los borde de sus marcos, en las aldabas, en los timbres en los picaportes, en la madera agujereada, el puño en la parte alta de la puerta blanca. El hueco en la de al lado donde dormía mi madre. Gritos, risas, y no puedo entrar o no puedo salir.

Sin embargo, aún cuando el objetivo no sea reconstruir la infancia, esto sucede, pero no de un modo cronológico sino en una particularísima sincronía. Volvemos a los primeros tientos, caemos al fondo, muy cerca de la nada y tropezamos con el surco, la huella, el primer paso. ¿Allí se consume lo que hemos de ser? ¿No somos sino modos, versiones de lo mismo?

El ejercicio de la memoria es obviamente referencial. Pero la carga de sus contenidos, el paisaje que nos abre cada asociación, responde a causas irreconocibles, y acaso no determinantes de los sucesos en sí mismos. La memoria moldea la forma que ha de elegir nuestra caricia. La memoria se mantiene viva en los sentimientos. Su río corre allí, por el terreno donde somos más frágiles. Menos apostados, donde hemos sufrido. Donde existe lo real.

Y el argumento superfluo de que toda narración es una historia de amor. Podría no serlo tanto. Acabamos de afirmar que el oficio de un narrador, además del ensamblaje como señala Peter Handke, es hurgar en la memoria, desentrañar sus laberintos.

Pero si la memoria fluye en los sentimientos, allí late su vida, entonces, narrar los sentimientos será inevitable en la pesquisa del narrador cuando se pregunta por el sentido de la existencia.

La narración es en sí un desplazamiento de lo vivido más que su representación, su recuperación. Pero en el ensamblaje acuden sólo las partes que significan, y eso es lo difícil. Entender que en esos nudos de la memoria se esconden paisajes y acontecimientos, líneas, asociaciones que hacen más diáfana la comprensión del sí mismo. ¿Cuáles son los textos verdaderamente significativos? La visita del ángel es lo apropiado. El libro va haciendo sus contornos.

Lo recordado no siempre, como en la vida, es lo evidente, lo anecdótico. En nuestras latitudes pareciera misión del narrador recomponer la memoria, las formas que habitan nuestros territorios hechos en el concurso de modelos y tendencias trucas e innovaciones anacrónicas. Lo híbrido nos constituye. Y el hibridismo trasvasa el discurso de la coherencia.

Y esto hace más difícil el articularse de la narración.

Pareciera que la memoria es o se manifiesta en el mundo íntimo, en un tiempo dilatado, en la ausencia del ahora, en la actualización del suceso. Pero lo público, el escenario, tiene allí su representación. Las formas cómo se descomponen o recuperan los episodios que la memoria concentra en imágenes, son perfiles de la voz del narrador. El narrador relata un

acontecimiento (aun si lo que sucede no sucede o sucedió o se espera). La historia que logramos es la forma del afán por desentrañar esas persistentes apariciones que convocan el olor del jazmín en el patio al atardecer, o un rincón de herrumbres.

Estoy en mi sitio, es decir, ante una ventana. Y veo el mundo, pero lo que veo no es nada en sí mismo, mi experiencia comienza justamente cuando la memoria interpreta, por así decirlo, asocia la imagen del afuera con su espacio. Reconocemos, y así empezamos a sentir.

Hay un carro negro, largo, brillante, muy pulido, estacionado abajo, junto al cruce de la KLM. Desde mi ventana veo el parque del Este y desgraciadamente también el edificio de la KLM. No sucede nada, me encanta ver entrar o salir de esos vehículos de vidrios negros a los hombres notables y sus maletines *last-fashion*. El pelo abrigantado. El riesgo contenido de sus corbatas. El traje de chaqueta en pleno meridiano 35º, bajo el inclemente sol tropical. Es admirable: apenas si sudan, vienen bien refrigerados en sus ambientes de lujo, no hay nada más fresco que una torre financiera... El espectáculo del mundo sucede y acudo a él atenta, mientras la memoria reporta los puntos de contacto, el bagaje, el cuerpo de lo que imagino en lo que se ve.



BORDES

En realidad, no sabemos nada: no podemos decir qué es la materia ni el espíritu; no somos capaces de explicar qué es el movimiento, qué es el espacio o qué es el tiempo; inclusive las verdades de las matemáticas se reducen al principio de identidad.

DENIS DIDEROT

Borde 1

Qué pudiera padecer afuera. Lo real me dirán ustedes, pues afuera está el mundo. Reproducciones, manipulaciones, interpretaciones, valoraciones, ilustraciones. Imagen como sentido sustituto de la experiencia. Si salgo, sin embargo, veo signos que figuran cierta identidad: un mismo lenguaje, un mismo territorio. Aún el territorio no ha desaparecido, y el apego de la memoria es el espacio, allí están las huellas, los signos, los parentescos. Se trazan surcos en la tierra, se la habita. Hay un mapa cultural, una nación cultural que persiste en la ilusoria unidad del mundo a través de la globalización, del mercado y la nueva horizontalidad de las comunicaciones.

¿Desde dónde nace la voz que enuncia? Los parentescos atan a una genealogía, pese a la aluvionalidad en la población del territorio. Seis millones de caraqueños viendo el Ávila todas las mañanas crean un vínculo. Allí está el secreto de mis ojos cuando niño, cuando estaba contigo, y ahora y mañana.

Borde 2

Si eres mujer estás afuera. Si has nacido en el tercer mundo estás afuera. Si vives “por debajo del paralelo treinta y cinco”¹²⁵ estás afuera. Si eres latino estás afuera, si eres hispanoamericano estás afuera. Si eres venezolano estás afuera. Estamos afuera.

Pero he allí los dolores que proporciona vivir en la imagen, no puedo sino percibir al todo. Al planeta. Y es cosa harto sabida que desde Irene Sáez, todas las Miss Universo han sido venezolanas. El mundo existe y yo lo veo desde el borde. Pertenezco a una periferia. Una periferia como la nuestra que tiene la cruel particularidad de no verse a sí misma. Ni apreciarse ni protegerse. *Cuidar es querer* decía la campaña famosa de Petróleos de Venezuela abriendo las puertas de los ochenta. Cuidar es querer. Y cuidar es apreciar, respetar, valorar, ver. El que mira tiene el atributo de totalizar la conciencia del cuerpo. Y el cuerpo es el primer territorio que debemos ocupar.

125 Milán Kundera. *Los testamentos traicionados*, Tusquets editores, Barcelona-España: 1994. p. 38.

Borde 3

La carne no tiene ruido

CARLOS CONTRAMAESTRE

El cuerpo se extiende sin ruido aparente pese a la atareada labor de las vísceras. Propone la caricia o su olor sin mediación. Mudo su transcurso, el silencioso obrar de sus músculos, la elasticidad imperceptible de los huesos...

El cuerpo abre los ojos y todo se distorsiona. Cuando el cuerpo ve lo que percibe, la conciencia activa el mecanismo de la historia, el lenguaje, la interpretación y otro río de ese flujo inmenso de la expresividad: la memoria. Me detengo en el borde. Vienen las palabras, viene el pensamiento a tergiversar estas meras percepciones. Y rodamos encantados, ciegos del mundo, a favor de esa historia que se impone al silencioso obrar del cuerpo y lo excluye de la naturaleza.

En mi cuerpo se halla ese misterio, esa imposibilidad de decir, de narrar, de agotar lo que en el cuerpo vive. Sin cuerpo no tendríamos lugar, sin territorio no tendríamos pertenencia. El cuerpo se define justamente por los límites de tiempo y de espacio en los que se manifiesta, es un tiempo finito y su espacio lo ocupan los bordes de la carne, la piel, el límite que todo lo percibe.

A través del cuerpo —como señala Descartes— entendemos todo aquello que puede ser definido con cierta figura: algo que puede confinarnos a cierto lugar, que puede sentir y darnos espacio, del

mismo modo que los otros cuerpos que están excluidos de él. Sin embargo, concluye el mismo Descartes¹²⁶ “Todas esas imágenes, y discursos generalmente, todas las cosas que relatan la naturaleza del cuerpo son nada, sólo sueños (y quimeras)”.

¿Dónde está mi cuerpo, los pliegues que contienen mi efervescencia. Las reacciones del animal que siempre me salva por el camino más corto?

Veo mi cuerpo y me consuela mantenerme en este efímero envoltorio que demarca mi nacimiento, mi pérdida original y mi muerte, sin que mi voluntad ni mi espíritu ni la memoria logren suplir o desplazar su presencia. Busco mi cuerpo y encuentro otro, reducido a su apariencia, cosificado, cosa entre las cosas. El cuerpo como afuera, como fachada, fuera de mí, el cuerpo como la imagen, como veía el Príncipe Myshking a Aglaya, en una foto. El cuerpo quiere ser un cuerpo soñado por otro. En el mercado, el deseo no tiene espacio fuera de la carne, fuera de su cultivada elasticidad, su firmeza. Hemos hecho del cuerpo el territorio de la Barbie. Los hombres lo buscan en el centro de su cacería congénita. Y las mujeres, persiguiendo *El eco del goce ajeno* (Ana Teresa Torres), en el gimnasio, sudorosas, o abochornadas y amoratadas en las mesas quirúrgicas.

Para soportar el vaciado de los contenidos reales, los cuerpos han cultivado esta minuciosa indolencia: la ausencia de sí.

126 Rene Descartes. *Meditationes de prima philosophia*.

Borde 4

La flexión perversa del centro que juega a arrebatarse (a la marginalidad) su protagonismo de lo alterno, de lo contra-hegemónico.

NELLY RICHARD

El proceso masificador propone hoy como nunca una nueva realidad. El mercado ha diversificado a tal punto su historia banalizadora, que ya no se masifica unívocamente en torno a un marco ideológico o a la modélica estereotipación de cierta belleza, cada vez más perfecta y más exigente. Sino que la contracultura (por resumir la argucia a la que ha quedado reducido el afán de originalidad o la pasión por lo nuevo) crea formas que el mercado, en el centro de sus flujos, borra o asume deformantemente, asimila y transfigura. Un grupo Heavy Metal puede anunciar bebida achocolatada para niños. El aparato que relata la historia de la existencia se ha tornado permisivo y tolerante, asimila con pavorosa rapidez las formas marginales que se mueven en los centros productivos. Pero la marginalidad de la periferia¹²⁷ no tiene relato, fuera de aquellos que promueve la DEA o tipifica ofensivamente el cine holiwodenses. Entonces, como no nos vemos y como no podemos dejar de ver el mundo, hemos perdido los contornos de lo que podríamos llamar nuestra nación cultural.

¹²⁷ Que es casi toda su realidad. Llevamos diez años diciendo que el 80% de la población latinoamericana vive en la miseria, es marginal.

El problema no será decir que No somos nada como los borrachitos ante la tumba de un desconocido, sino que somos siendo esta ilusoria disolución de vínculos indelebles, inscritos justamente en el cuerpo y que pertenecen a los signos de la zona donde hemos sobrevivido. Ese rumor sigue su parloteo, vive y aunque no dispongamos de interpretación, esa moldeadora realidad de las pertenencias, de los parentescos, de la memoria, nos figura.

Estamos cerca de términos que agotaron su eficiencia definidora justamente porque definían demasiado. Me refiero a transculturación, identidad, alienación... La hibridación de la expresión popular de nuestras sociedades acude en un movimiento que es imposible dentro del discurso de la coherencia y la lógica, en los predios de la razón. El todo fragmentado, sobrepuesto, desarticulado, diseminado perversamente, promueve las reglas del caos y no aquellas de la definición. ¿Cómo podríamos expresar ahora eso que sabemos que somos y que ha perdido sus formas?

Nuestras fronteras no sólo no están habitadas físicamente, tampoco lo están mentalmente. Aquellas voces elementales inscritas en los cuerpos, los surcos que ha trazado la sobrevivencia, imprimen un modo de ver. Un arraigo que está en el acento, en la mesa y en los recuerdos. Pronto desaparecen los parajes de nuestra infancia en la ciudad que se destruye y construye constantemente. Pero en mi memoria, algún aroma recrea esa esquina, esos sentimientos, esa experiencia de vida. Marcas y señales habitan el territorio y hermanan a

los hombres en torno a la geografía del origen. ¿El origen? Qué buscamos exactamente cuando queremos ver lo que somos.

Borde 5

Lo primero es el trazo de la figura. Debemos delimitar, definir los contornos, las formas del territorio. Para conocer nuestro cuerpo, tenemos la piel que, al ser un borde, es el sentido que nos une al afuera, al otro y al universo. El límite, el contorno de mis manos, abre la historia de mis yemas. “No conozco nada —dice Diderot¹²⁸— que demuestre mejor la realidad del sentido interno que esa facultad, débil en nosotros, pero fuerte en los ciegos de nacimiento, de sentir o de recordar la sensación de los cuerpos inclusive cuando están ausentes y no obran ya para ellos”. La persistencia de los signos del paisaje, el matiz del entorno. Lo vivo deja huellas, olores. Altera la formas de los árboles, y produce imágenes, gestos que nos llevan a un lugar sin tiempo donde somos lo que siempre es. Esta huella, como la del Oso de Faulkner, nos inicia en la tradición. Pero no en la modélica tradición.

El espacio donde se manifiesta el cuerpo es algo más que un escenario y a pesar del afán por querer reducir todo al espectáculo, las ideas, los intereses, las causas, la fe, los sentimientos, la intimidad, la patria reducida al espectáculo, el poder con apariencia de *Sábado Sensacional*. A pesar de las mediaciones

128 Denis Diderot. *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, Biblioteca del pensamiento filosófico, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid: 1978.

y el circo como escenario político, aún hoy, en un mundo holográfico, de realidades virtuales, todavía los signos que nos atraviesan nos remiten a los lugares que ocupamos en el espacio. Al sitio de donde proceden nuestros padres. No podemos negar los vínculos que nos hacen conocedores de todos los bananos y del calor.

¿Cuánto hemos olvidado? El poeta Luis Alberto Crespo ha titulado *El país ausente* a una columna que tiene en el periódico *El Nacional* donde relata sus viajes, los descubrimiento de tierra adentro. El país que es y nadie ve. El país sin relato, el país que urge nombrar. Y es enorme la cantidad de anécdotas de particularidades de animas, de autores y poetas, de naturaleza, de paraje, de colina olvidada —o peor, ignorada—. Pareciera que la tierra, aún allí, espera que la descubramos.

Las marcas del origen han quedado diluidas. El origen no existe, o está en todas partes, pero no podemos evitar la quimera de recomponerlo. Tenemos un nacimiento. El cuerpo exige identificar su procedencia.

Borde 6

Se trata de entender por qué somos en América Latina esta mezcla de memorias heterogéneas e innovaciones truncas.

GARCÍA CANCLINI

¿Cómo desde el afuera, siendo la periferia, participamos de un código universal? Y por otro lado:

¿puede haber tamaña síntesis? Y si la hubiera: ¿para qué serviría? Ese código universal podría ser el mercado, o el sistema windows... Los extremos se excluyen y el vacío puesto en evidencia no es una experiencia para la que estemos preparados. Es denso y hay tanto vacío como cosas. Entonces, miramos, atentos, a la espera de “lo que se baja de los barcos”, como vaticinó Simón Rodríguez en su colonografía. Siempre hemos sido así. Vemos hacia afuera. En su *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*, Humboldt, que desde un principio fue el sustituto de nuestra realidad: nuestra interpretación moderna, científica, afirma el barón que se cree estar “en Caracas más cerca de Cádiz y de los Estados Unidos que en parte alguna del Nuevo Mundo”¹²⁹. Y esto lo señala en numerosas ocasiones. Como cuando aprecia con cierto flemático estupor que la imprenta llega a Caracas en 1806, después de la revolución, de la Independencia. Eso parece un vaticinio. ¿Cuándo —me pregunto mirando el cielo— volverán los libros a las manos de nuestros políticos?

Estamos afuera y esa condición nos otorga ciertas diferencias, ciertas particularidades, cierta identidad. Pero ¿qué pasa, ay Dios mío, si no nos vemos? Allí empezamos a dejar de existir. Testigos marginales del espectáculo del mundo, compartimos la experiencia de lo universal, sin que de nada valga. No podemos modificarla. ¿O sí? ¿Podemos desde el borde lanzar el objeto que llegue al mundo o debemos cambiar de parámetros comparativos y entender que todo,

129 A. Humboldt. *Op. cit.*

indistintamente, adentro o afuera, es el mundo? No hay como huir. Por eso me gusta soñar los sueños que sueña Juan Gelman y apoyar cualquier forma de vida comunitaria o nómada que decida ocupar un territorio y existir fuera del mercado.

Volver al rumor del cuerpo, a su instintivo desenvolvimiento, pareciera tarea fácil para nosotros, los de este lado del mundo, tan cerca del salvaje. Esa tierra del origen irremediabilmente se perdió y somos engendros anacrónicos, sobreimpuestos e incompletos de modelos exóticos. Aptos para el caos, caminamos esta nueva realidad sin interpretaciones, incapaces aún de vernos a nosotros mismos. Sedientos, buscamos afuera, y afuera está todo, menos esto único disuelto en la sangre, en el nutrido cúmulo de las células.

Quizá debamos prodigarnos una mirada valiente, confiada. Luis Herrera Campins, recientemente, en la convención nacional de Copey, dijo que el primer problema del venezolano era afectivo. A nuestro simpático y caricaturizado expresidente no le falta razón. Entre el cúmulo ostentoso de sus frases hechas ha dicho una cierta, pero que en el ámbito de los planificadores políticos debe sonar a cháchara, a debilitamiento mental. Los sentimientos no forman parte del desarrollo nacional. Tamaña atrocidad es la que acaso nos haya dejado huérfanos y paradójicamente (o en consecuencia) atados, víctimas de *obsoletos y desvenecijados* caudillos. Convivimos en un mundo bárbaro altamente tecnificado. Debemos redescubrir no solo nuestra propia tierra, sino nuestra capacidad de valorar, las formas de nuestro espíritu, nuestro estilo, nuestra ética.

Borde 7

The slow arrival of simultaneity?

IHAB HASSAN

Probablemente sea la perplejidad el estado natural de cualquier forma de existencia contemporánea. Allí, a pesar de lo desolado, de la incertidumbre y lo poco que llena la propiedad privada (pues nunca termina, no tiene bordes, no me define, no me figura), se dibuja la transformación de la esperanza en sí misma, digo aquí, es decir en la simultaneidad. La nostalgia del presente es un mal síntoma contemporáneo —piensa Jameson—. Atiborrados de imágenes pero ciegos. ¿Dónde están los límites, dónde termina la conciencia de esto que somos? Desde la periferia, pareciera insignificante y redundante caer en *el mal de la modernidad*, como señala Susan Soutang, y rellenar la imagen del territorio, forjar nuestra nación cultural, *recuperarnos* como Montalvo conminara en sus discursos. Ser algo más que un canasto de frutas tropicales o la cesta petrolera.

Mostrarnos, comprendernos, valorarnos y respetarnos sólo puede llevarnos a ser. Y acaso ahora, cuando los pueblos pierden su silueta por la avalancha globalizadora del mercado y la horizontalidad de las comunicaciones, podamos nosotros, imperfectas colonias, percibir el universo y detenernos como Luis Alberto Crespo a valorar el vuelo del cóndor blanco y los misterios de la tierra llana. Acaso oigamos nuestra voz, sin esperar el reflejo. Los espejos se han fragmentado

y en cada costado redescubrimos una esquina, un centelleo donde apenas vislumbro una forma que ya no es. No quiero vaticinar, solo pretendo comprender cómo este cuerpo que se siente condenado a la actividad de las ventanas. Ve, observa la vida que triunfa siempre, que siempre nos propondrá una forma posible, otra, donde todo vuelva a empezar.

ÍNDICE

<i>Presentación de la primera edición</i>	5
<i>Stefania Mosca: punta de lanza</i>	7
I	
Fundadores: ¿Cultura o Naturaleza?	13
El sueño del entenado, o de cómo fuimos caníbales	29
Preciada virtud de la doncella	43
II	
El servicio de la risa	55
Bryce ante Bryce	63
En el Caribe, somos híbridos, amargos, burlones y sentimentales	79
III	
Ética, política y literatura	99
Los comentarios de un lector	109
Bajo las formas del realismo	119
IV	
La realidad viene de mampuesto	129
El cuarto del dibujante	135
A ras de lo cotidiano	141
Posición de la víctima	147
El señor Martán, o nadie	155
El último suplicio	163
V	
Andar en los umbrales	171
Horror cotidiano	175
Los sinsabores de la voz propia	185
Memoria y narrativa	201
Bordes	209



Próximos títulos de esta colección

— *Jorge Luis Borges: utopía y realidad*

— *La memoria y el olvido*

— *Seres cotidianos*

— *La última cena*

— *Banales*

— *Mi pequeño mundo*

— *Cuadernillo Nro. 69*

— *Maternidad*

— *El Circo de Ferdinand*

Versión digital
República Bolivariana de Venezuela
Caracas, julio de 2021
a 200 años de la victoria de la Batalla de Carabobo

