

Fábulas a la luz de la liebre¹

GERMÁN ESPINOSA

| | |
|--|---|
| Título: Fábulas a la luz de la liebre. | Title: Fables in Light of the Hare. |
| Resumen: Este trabajo rescita en el viejo continente cinco de los artículos que Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938 - Bogotá, 2007) publicó dentro de <i>La liebre en la luna</i> (1991), luego reeditados en el volumen I de sus <i>Ensayos completos</i> (Medellín, Fondo Editorial de la Universidad EAFIT): «Sobre la génesis y evolución del arte de fabular», «El ocioso trabajo de escribir», «La novela: de cara al siglo XXI», «La raíz expresionista de Juan Rulfo» y «El verdadero héroe de <i>Bomarzo</i> ». | Abstract: This paper revives in the Old Continent five of the articles that Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938 - Bogotá, 2007) published in <i>La liebre en la luna</i> (1991), after reissued in the volume I of his <i>Ensayos completos</i> (Medellín, Fondo Editorial de la Universidad EAFIT): «Sobre la génesis y evolución del arte de fabular», «El ocioso trabajo de escribir», «La novela: de cara al siglo XXI», «La raíz expresionista de Juan Rulfo» and «El verdadero héroe de <i>Bomarzo</i> ». |
| Palabras clave: Germán Espinosa, Artículos, Poética, <i>La liebre en la luna</i> , Juan Rulfo, Manuel Mujica Lainez. | Key words: Germán Espinosa, Articles, Poetic, <i>La liebre en la luna</i> , Juan Rulfo, Manuel Mujica Lainez. |
| Fecha de recepción: 7/7/2019. | Date of Receipt: 7/7/2019. |
| Fecha de aceptación: 12/9/2019. | Date of Approval: 12/9/2019. |

1 Gracias a la formidable generosidad de Adrián y León, los hijos de Germán Espinosa, publicamos aquí una antología de la primera parte de sus ensayos, que vieron la luz hace casi tres décadas bajo el título de *La liebre en la luna* (Bogotá, Tercer Mundo, 1991). Dicho libro sería reeditado –aunque no muy difundido– en 2002, seguido de un subtítulo cronológico “(1968-1988)”, dentro de sus *Ensayos completos. Tomo I*, impresos en Medellín por el Fondo Editorial de la Universidad EAFIT. Se puede leer parcialmente en la red. Con este delantal del propio escritor

SOBRE LA GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DEL ARTE DE FABULAR²

Félix Gils, profesor del *Scolasticat des Pères du Saint Esprit* de Lovaina, ha aclarado hace veinte años en algún glosario bíblico cómo, en el Antiguo Testamento, la voz *masal*, es decir, *parábola*, designa en general un símbolo, un tipo, un ejemplo, dichos de un hombre, de un pueblo, de un monumento, para expresar su calidad de representante concreto de otra realidad, ya se trate de un castigo divino o de una prueba henchida de misterio como la de Job, etc. Según él, “los símbolos (parábolas), vistos por lo general en sueños e incomprensidos de momento, son explicados por Dios o por un ángel a un privilegiado, a quien se revelan así en dos etapas los secretos, los misterios de Dios”.

El sueño es, pues, en la Biblia, una especie de conducto regular por el que suele Dios comunicarse con los mortales. Pero se trata de una comunicación cifrada, misteriosa, cuya comprensión final exige la intervención de un intérprete. Sin la exégesis de José, el sueño faraónico de las vacas gordas y de las vacas flacas no habría pasado de ser una anécdota trivial engendrada por el reposo nocturno.

No ocurre lo mismo en el Nuevo Testamento. Para Cristo, las parábolas constituyen no formas cifradas de aludir a una realidad moral, sino precisamente lo contrario: maneras de simplificar un contenido ético,

a los artículos acerca de su narrativa que integran nuestro monográfico de *Creneida* (2019), las responsables de su edición perseguimos dos fines: 1) porticar el análisis de la obra de Espinosa con algunas de las mejores páginas que consagró al arte de contar historias; verbigracia las relativas a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez; y 2) dar a conocer a un público mayor –y no solo reducido a los hispanoamericanistas, considerando, no obstante, que los textos del cartagenero apenas si forman parte hoy de los planes de estudio universitarios– el corpus de Germán Espinosa, quien siempre se sintió como «uno de los más oscuros y menos conocidos entre los escritores de [su] generación». El marbete que agrupa estos cinco artículos, de temática en apariencia heterogénea, pero hilvanados por varias de las obsesiones que lo rondaron a lo largo de toda su trayectoria –la dicotomía entre “lo clásico” y “lo barroco”, la apuesta por una novela “algo más” que latinoamericana–, corresponde al director de la revista.

- 2 Ponencia presentada originalmente ante un coloquio sobre el género cuentístico convocado en la Biblioteca Nacional de Bogotá, por la Unión Nacional de Escritores, en julio de 1983.

ilustrándolo con un ejemplo. Pienso, pues, que mientras en la parábola bíblica (elevada a la condición de sueño por imposición del contexto) hay elementos poéticos, de metáfora continuada, en la parábola evangélica los hay de narrativa, en un sentido primitivo. Se trata de dos corrientes opuestas, que un día —mucho más tarde— coincidirán en un punto intermedio que habrá de dar lugar a la narración poética no realista, presente en algunos ciclos de narrativa medieval e inaugurada en la modernidad por el Romanticismo.

En el principio, el poeta es el visionario que transforma símbolos abstractos en imágenes literarias cuya dilucidación será problema para avezados exégetas; el narrador, en cambio, se encarga sólo de clarificar verdades mediatas, trasegándolas de forma que puedan ser bebidas por el vulgo como agua pura. San Juan, en el *Apocalipsis*, es bajo esas luces un poeta; Cristo, en su prédica, un narrador. Así, mientras la poesía propende primitivamente a la abstracción, la narrativa acusa una marcada tendencia a la particularización. A la fórmula abstracta de una verdad moral, el narrador superpone hechos particulares que la ilustran y vuelven más explícita.

No es difícil observar cómo la totalidad de los relatos de remota antigüedad consisten ya en la ampliación de proverbios o máximas morales, ya en la transformación de un mito religioso en leyenda popular. Al primer caso pertenece, por ejemplo, la totalidad del *Pantchatantra*, tesoro de cuentos hindúes, de no muy precisa data, extendido a Europa hacia el siglo X, principalmente a través de *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, y del *Decamerón* de Boccaccio. Al segundo, vamos a decir, la antiquísima narración egipcia conocida como *La historia de un naufrago*, traducida de un papiro descubierto por Golezníchev, en que se trata de ejemplificar el misterio religioso del *ka*.

La aparición de las llamadas *fábulas milesias*, que no intentan transmitir enseñanza alguna, sino meramente divertir, diría yo que abre el primer ciclo puramente literario en la cuentística. Pero pienso también que, a partir de ese momento, es difícil establecer qué narración pretende adoctrinarnos y cuál no. Se las llamó de aquella manera no por haberse originado en Mileto —su cuna tuvo que haber sido múltiple—, sino más bien por haberse hecho célebres en esa antigua ciudad del Asia Menor las narraciones de ese género. Con extrema simplicidad separó Cervantes en dos partes iguales, por boca del canónigo del *Quijote*, las propensiones

básicas de la tradición narrativa: “las fábulas milesias —dice—, que son cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente”.

A ello agrega don Ramón Menéndez Pidal que “esas fábulas milesias, de aventuras extraordinarias, comparables a los libros de caballería, son parto de la invención individual; a diferencia de las narraciones apólogas, que suelen ser hijas de la aportación colectiva, y fundan su enseñanza en los sucesos mismos, experimentados o fingidos, dispuestos en orden adecuado a la enseñanza propuesta”. Pero me temo que, para un lector de literatura moderna, la vieja clasificación empiece a carecer de sentido. Hasta las más alocadas fábulas milesias (drama policial, *science-fiction*) parecen haberse tornado en nuestros tiempos inmensamente apologéticas. O, cuando menos, ricas en contenido para una crítica armada ya con los pertrechos del psicoanálisis.

La división cervantina mantiene, sin embargo, su validez para una extensa zona de inventiva humana, muy viva todavía. Tendría yo siete u ocho años cuando, en la aldea de Corozal, en las entonces sabanas de Bolívar, adonde mis padres me habían llevado a vivir, una doméstica de largos cabellos lacios me relató la historia que he dado en llamar de la mujer desamorada y de los bigotes del tigre. Narra esa conseja cómo cierto campesino, que vivía con esposa e hijos en algún lugar del litoral caribeño, se dejó capturar por los encantos de una forastera y terminó abandonando a su familia. Inconsolable, la mujer legítima fue a pedir consejo a un brujo, llamado Matías, el cual, luego de consultar a los espíritus, le indicó que sólo recobraría a su marido cuando hubiese sido capaz de hacer un nudo en cada uno de los pelos del bigote de un tigre.

Al comienzo, la mujer se hundió aún más en la pena, pues comprendía de qué modo le resultaría imposible llevar a cabo lo que esperaban de ella los poderes superiores. Pero la nostalgia de su marido llegó a ser tan intolerable que, un buen día, sabedora de que rondaba el contorno uno de esos tigrillos yaguaretés que atacan a los rebaños, decidió ir a su encuentro y dejar a su paso, mientras se escondía tras unos matorrales, un chivo debidamente atado. Siguió haciendo lo mismo todos los días. Sólo que, progresivamente, se atrevía a salir del matorral y a dejarse ver cada vez más de cerca, en momentos en que devoraba la vianda, por el férido.

La doméstica aseguraba que, pasados unos quince días, el tigre, agradecido, se dejaba acariciar por la mujer, circunstancia que ésta aprovechó para, entre mimo y arrumaco, hacer un bonito nudo en cada uno de los pelos de su bigote. Cuando Matías, el brujo, se enteró de aquella proeza, soltó la carcajada y opinó que, después de haberla realizado, no le viniera su parroquiana con el enredo de que se sentía incapaz de algo tan palmaria-mente más sencillo como recuperar el amor de su marido.

Durante algún tiempo, no sólo vinculé esa historia con aquella doméstica remota, sino que di por hecho que era ella la protagonista del drama. Podía imaginarla, con la cabeza del tigrillo en el regazo, anudando el bigote feroz. Con el paso de los años, olvidé el asunto; y sólo volví a acordarme de la criada de cabello lacio cuando, pasados como tres decenios, hallé el mismo relato —glosa evidente del proverbio que afirma que “querer es poder”— en una colección de cuentos populares del Sudán. Entonces vi que, para los moradores de la cuenca del lago Chad, el brujo Matías era un adivino animista y la prescripción de los libros mágicos consistía en rizar los bigotes de un león.

Me resulta apasionante imaginar esa historia viajando de labio en labio con las caravanas de Tombuctú, descendiendo por el río Níger hasta el golfo de Guinea, embarcando en alguna galeota negra hacia el Caribe, penetrando desde Cartagena de Indias hasta las sabanas de Sucre y aposentándose, por último, en boca de aquella probable descendiente de indios mocanas o zenúfanas. Y ello partiendo de la hipótesis de que el lugar de origen haya sido ciertamente el Sudán, esto es, que no hubiese llegado allí, quién sabe cuántos siglos atrás, desde alguna lejana provincia asiática o polinésica.

A los estudiosos no les es desconocida, en este orden de pesquisas, la forma como el erudito francés Emmanuel Cosquin rastreó, primero hasta las cercanías de Bombay, y más tarde hasta Cachemira, Indochina, Siam y, haciendo zigzag, hasta las orillas del Nilo, el relato de la Cenicienta y de su escarpín, que en Occidente había hecho famoso Charles Perrault en 1697. En su obra *Los cuentos hindúes y el Occidente*, Cosquin extiende ante nuestros ojos una maravillosa variedad de versiones de la historia de Cendrillon, entre las cuales una hay que se atribuye a los griegos establecidos en Alejandría en el siglo I antes de Jesucristo. Según ésta, un día en que la cortesana Rodopis se bañaba en el Nilo, un águila arrebató

una de sus zapatillas de manos de la criada y voló con ella hasta Menfis. Una vez allí, se detuvo justamente sobre el rey, quien administraba justicia en aquel instante, y la dejó caer con suavidad sobre los pliegues de su túnica. Maravillado por la elegancia y las finas proporciones del escarpín, el monarca ordenó buscar por todo el país a su propietaria. Finalmente, Rodopis fue hallada en Naucratis y conducida a la presencia real. Como comprobase el monarca que la mujer coincidía en donaire y hermosura con la imagen que la zapatilla había inspirado en su mente, no titubeó en ordenar grandes pompas para la ceremonia de su boda con ella.

Desde los tiempos en que Francisco Bopp inició en la Universidad de Berlín los estudios sobre lingüística comparada, otros investigadores, atentos a ese fenómeno de repetición de una misma fábula en distantes latitudes geográficas, dieron comienzo a lo que, con el tiempo, había de conocerse como *cuentística comparada*. Los resultados han sido sorprendentes. Hoy conocemos, por ejemplo, la diversidad de versiones que diferentes culturas presentan de la conocida parábola de “Los tres anillos”, cuya forma más antigua y más auténtica, según Gaston Paris, se recoge en el *Sebet Yebuda*, libro del rabí Salomón ben Verga escrito en el siglo XV. Quien lea el estudio de Paris sobre *La poesía de la Edad Media*, verá cómo la fábula se va transformando sutilmente, a través de los tiempos y de los autores, para aparecer bien en la *Gesta romanorum* de los ingleses, o bien en las *Cento novelle antiche* de los italianos. La versión más popular en nuestros tiempos es la de Boccaccio, titulada *El judío Melquiselec y el sultán Saladino*, que la convierte en un duelo entre intelectuales y cuya fuente parece haber sido Busone da Gubbio, quien la escribió hacia 1311.

Cualquiera que compare el *Decamerón* o los *Cuentos de Canterbury* con colecciones similares de la misma época y, desde luego, entre sí, hallará relatos no sólo idénticos en esencia, sino extrañamente parecidos aun desde el punto de vista formal y estructural. Muy conocida es ya, aun por esa crítica miope que se mantiene a la expectativa de plagios, la forma como Shakespeare tomó su *Romeo y Julieta* de un cuento escrito y publicado por el italiano Luigi da Porto a comienzos del siglo XVI. Se recuerda menos frecuentemente cómo el *Otelo* proviene también del cuento veneciano “El moro y Desdémona”, de autor anónimo. Y, a la inversa, el romántico Walter Scott no titubeó, al dar nueva forma a viejas narraciones escocesas, en volver a relatar cómo “poco después de que los escotos y pictos pasaran

a ser un solo pueblo, hubo un rey en Escocia llamado Duncan, que era un anciano muy bondadoso...”. En otras palabras, en reescribir, con mayor fidelidad a su envoltura narrativa original, el *Cuento de Macbeth*. Así, el asunto del drama shakespeariano regresa bajo nueva indumentaria, en el linde de los siglos XVIII y XIX, aderezado por un poeta de Edimburgo a quien una de sus abuelas aficionó a las antiguas baladas y leyendas escocesas. Agreguemos, pues, que si *Macbeth* fue en sus comienzos un cuento popular (crónica de Holinshed. 1577), como el de “Los tres anillos” o el de la Cenicienta, no lo fueron menos el del moro y Desdémona, el de los amantes de Verona —narrado a Luigi da Porto por un arquero veronés— y el del príncipe Hamlet, incluido en el siglo XIII en su *Gesta danorum* por Saxo Grammatikus, escriba del obispo Absalón.

Llamo aquí la atención, desde luego, sobre lo que don Ramón Menéndez Pidal dice en su obra *Un aspecto de la elaboración del “Quijote”*: “El estudio de las fuentes literarias de un autor, que es siempre capital para comprender la cultura humana como un conjunto del que el poeta forma parte, no ha de servir, cuando se trata de una obra superior, para ver lo que ésta copia y descontarlo de la originalidad; eso sólo puede hacerlo quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística”.

Vemos así cómo la literatura cuentística y dramática se ha ocupado principalmente, en sus orígenes, de ofrecer envoltura estética a aquello que la imaginación popular ha transmitido y regado por el mundo a lo largo de centurias. Si ya el citado Menéndez Pidal ha dejado constancia de cómo pasaron los relatos de Oriente al mundo cultural de Occidente “en larga y lenta emigración, apoyada en muy complicadas interdependencias entre los pueblos del Asia y Grecia, entre Grecia y Roma y luego entre el mundo cristiano y el mundo islámico...”, apresurémonos a añadir que, como parece sugerirlo la moraleja de “Los tres anillos”, esas interdependencias aportan una importante prueba de la forma como existe una ética profunda que es común a todas las naciones del planeta. No se explicaría de otra manera que Pedro Alfonso, en su *Disciplina clericalis*, haya logrado con tanta fortuna el trasiego de apólogos morales musulmanes a moldes adecuados para el ejemplo de cristianos.

Podría parecer simplista, pero no lo es, dadas las discusiones que el tema ha motivado, preguntarse qué relación existe verdaderamente entre

el cuento, en el estado primitivo en que hemos venido observándolo, y aquellos otros géneros literarios en que la anécdota se erige en nudo de la estructura. Una mirada desaprensiva pudiera conducirnos a pensar en el cuento como organismo unicelular, frente a, por ejemplo, el drama o la novela como organismos pluricelulares. Pero no hay tal. Se trata, sí, de un problema de estructuras, en el cual la novela tiene que aparecer como una forma más compleja, pero de ningún modo guardando una relación de unidad a pluralidad con respecto al cuento, puesto que una novela no es una suma de cuentos.

Para aclarar este aspecto, nada mejor que buscar una anécdota que, a la vez, haya dado origen a un cuento, a un drama y a una novela. Y no es difícil hallarla, pues la tenemos en la vida de aquel personaje alemán, nacido en Knittligen hacia 1480, estudiante a lo que parece de física y de química en Cracovia, de quien brotó la leyenda del doctor Fausto. Se asegura que dilapidó en locuras juveniles la herencia de algún tío; y que, desesperado, se dio a prácticas alquímicas a fin de lograr, mediante el hallazgo de la piedra filosofal, cambiar en oro los metales y recobrar así su fortuna. Hasta aquí, la referencia histórica parece incuestionable y verosímil. Pero la imaginación popular le agregó ribetes legendarios. Y se dice que Fausto, en su angustiada búsqueda, halló imperativa la misión sobrenatural de resucitar a Helena, la esposa homérica e infiel de Menelao, razón por la cual apeló al pacto con el diablo.

En 1587, al calor de la conseja popular, aparece en Francfort una primera versión anónima de la vida del alquimista que vende el alma al Bajísimo, en forma de fábula apóloga. Apenas diecisiete años después, Christopher Marlowe, cautivado por la leyenda, da a luz en Inglaterra su drama *La trágica historia del doctor Fausto*. Al borde ya de convertirse en mito, la fábula evoluciona. En ella se inspira Calderón de la Barca para su drama *El mágico prodigioso*. Lessing, autor de la primera tragedia burguesa del teatro alemán, deja inconclusa una versión. Klinger publica en 1791 su *Vida, gestas, hechos y viaje de Fausto a los infiernos*. Lenau, el último poeta del Romanticismo en Austria, hace un poema dramático. Pero es Goethe quien, como sabemos, remonta el personaje a las alturas en que hoy le conocemos o, en otras palabras, eleva el apólogo popular a la categoría de gran mito literario, dando origen al concepto contemporáneo de lo *fáustico*, que es, según Oswald Spengler, el carácter del alma

de la cultura occidental, animada de un espíritu insatisfecho, siempre dispuesto a sellar el pacto satánico.

No creo necesario hacer demasiado hincapié en el hecho de que, en Goethe, la anécdota del alquimista alemán es apenas la almendra que él recubre con la vastedad de su visión cósmica. El apólogo se convierte aquí en mero pretexto para desarrollar un sentido de la moral y de la sociedad que estaba muy lejos de compadecerse con aquel que es usual en el común de los hombres. *Fausto* deviene, como quien dice, la apología de la personalidad superior, a la cual, según Goethe, el universo debe rendirse. Pero no es todo. El diablo, que es quizá tan sólo un astuto pero pobre diablo en el apólogo popular e incluso en *El mágico prodigioso* de Calderón, en Goethe es el espectáculo magnífico y sobrecogedor que representa toda la potencia y la habilidad argumental de las fuerzas del mal. Los rasgos de Mefistófeles son tan fuertes y pungentes que el lector no sabe a veces si ha robado a Fausto el papel del protagonista. Todo ello exige, como salta a la vista, una distancia estructural y de intención entre la conseja y el drama. En la primera, prevalece la anécdota; en el segundo, ésta es sólo pretexto para exteriorizar las corrientes profundas del alma de un creador.

¿Qué decir, en este orden de ideas, del mito de Fausto trasladado al ámbito de la novela por ese Goethe contemporáneo que ha sido Thomas Mann? La cuestión se hace aquí más sutil, pues esa obra tan literariamente exquisita, certera y apabullante que es *Doktor Faustus* pretende y consigue realizar el análisis magistral de la propensión esquizoide del hombre moderno, encarnado en el compositor Adrián Leverkühn, hipótesis terrible de Fausto, a quien la gravitación egocéntrica acaba por hacer demoniacamente superior al Mefistófeles de materia onírica con quien ha dialogado en Italia. La fábula nacida de la fantasía de los supersticiosos alemanes del siglo XV, pierde aquí toda prístina ingenuidad y también toda condición anecdótica, para adquirir el vuelo de la poesía que inspiró a San Juan su *Apocalipsis* y a Jacob su visión esplendorosa.

Si con ello ilustramos las extrañas relaciones que pueden gestarse en el universo de la creación artística, quedaría por explorar la forma como una misma anécdota, ya literaria, puede evolucionar hacia productos de varia intención. Ya que hablamos de Mann, un ejemplo moderno podría constituirlo el desenvolvimiento que, en escaso número de años, logró la situación por él planteada inicialmente en su relato “El armario”. Ignoro

si la crítica ha caído en la cuenta ya de que es la misma que Julio Cortázar utiliza en “La puerta condenada”. Sólo que, en el primero, lo que llega a través del armario (o de la puerta oculta por el armario, habitaciones de hotel) es una mujer desnuda que narra historias deshilachadas; mientras que, en el segundo, es el llanto de un niño fantasmagórico. Se trata de una anécdota de raíz expresionista, más poética o surreal que apóloga o mile-sia, que en Mann es apenas pretexto para mostrar el abismo psicológico de un desahuciado, en tanto que Cortázar la aprovecha como posibilidad fantasmal en sí misma.

No resisto a la tentación de recordar aquí el delicioso relato “De lo que contesció a un rey con los burladores que ficieron el paño”, incluido por el infante don Juan Manuel en *El Conde Lucanor* o *Libro de Patronio* (siglo XIV), y que Hans Christian Andersen reescribió espléndidamente en el siglo XIX bajo el título de “El traje nuevo del emperador”, alterando tan sólo algunos pormenores —el negro que guardaba el caballo del rey pasa a convertirse en un niño inocente— e infundiéndole una mayor sugestión estilística. Me pregunto también si alguien habrá relacionado alguna vez la novela *El crimen de lord Arturo Savile*, de Oscar Wilde, con cierta breve joya cuentística del francés Jacques de Vitry (siglo XIII) titulada “De un rey y de su astrólogo”. En la novela de Wilde, Savile mata al quiromántico Podgers para que así se cumpla la profecía del mismo quiromántico, según la cual Savile había de matar a alguien. En la narración de Vitry, un astrólogo predice la pronta muerte del rey; un soldado pregunta al astrólogo si sabe cuánto tiempo tiene de vida el propio astrólogo. “Estoy cierto de que en menos de veinte años no he de morir”, responde. Y el soldado lo mata, para que el rey comprenda cuán falsos eran sus augurios.

A partir del Romanticismo, el cuento, como la poesía, se ha erigido en juego peligroso. Juego en el cual va en el envite todo el equilibrio psicológico del creador. La razón insatisfecha del hombre moderno, ese Fausto que no cree en la existencia del diablo, quiere precipitarse en los consuelos demoniacos de la fantasía. Y la loca de la casa, que dijera Malebranche, se vale de la fábula para urdir sigilosamente su particular Apocalipsis.

EL OCIOSO TRABAJO DE ESCRIBIR³

En alguna ocasión, un pensador lo suficientemente francés y versado opinó que uno de los males de la literatura parecía radicar en que los sabios suelen tener poco ingenio y en que los hombres ingeniosos no suelen ser sabios. Eso, creo yo, constituye una interesante verdad, ya que no una calamidad. El ingenio —y no sólo en la literatura— resulta casi siempre, aun para los mismos sabios, mucho más seductor que la sabiduría. El desastre sobreviene más bien cuando a los hombres ingeniosos les da por discurrir modos de parecer sabios. Nadie suele resultar tan convincente en su sabiduría como quien carece de ella, hecho demostrado hasta la saciedad por los políticos y por los expertos en ventas. El público, que a menudo confunde sabiduría con erudición o con vasta cultura, se resiste a comprender que en lo último en que un sabio, por definición, incurriría, sería precisamente en la escritura literaria. Esta, como todas las disciplinas artísticas, queda para personas no muy seguras de su justificación en el universo; para hombres, en fin, cuya incertidumbre es tal que los hunde en los precipicios de la vana especulación y de la fantasía.

Comienzo por formular la anterior aclaración, dada la vieja costumbre, propagada entre escritores y artistas, de andar emitiendo, les sean o no solicitadas, opiniones sospechosamente doctas sobre todo lo habido y por haber —modas, tecnología, ciencia, culinaria y, desde luego, política—, no sólo con olvido de sus inevitables limitaciones, sino con alta dosis de frescura y desparpajo con relación al desconcierto que son capaces de suscitar en sus auditorios. Desparpajo y frescura a la usanza de los del boticario que receta, como aquel de la *Perinola* de Quevedo. No ignoro la necesidad de que el escritor extienda su visión sobre la totalidad de los problemas susceptibles de afectar al hombre, pero tampoco la de que ese acercamiento debe hacerlo dentro de la esfera de sus posibilidades, esto es, como hombre de letras y no como modista, tecnólogo, científico, marmitón y mucho menos político. He sido amablemente invitado a exponer aquí esta noche algunas opiniones sobre el arte u oficio de escribir, y solicito que nadie exija en ellas ni el más tenue rescoldo de esa sabiduría

3 Leído el 4 de septiembre de 1986 en la Universidad Nacional de Bogotá, por invitación del Departamento de Humanidades. Posteriormente publicado en la revista de la misma universidad.

teórica que exhiben o que pretenden exhibir muchos de mis colegas. Me apresuro a añadir que, aun en el propio terreno literario, largos años ya de experiencia me fuerzan a descreer de la utilidad de la teoría y, lo que es más, de todo evangelio o código relacionado con la escritura.

Se nos suele preguntar a los escritores por qué escribimos. Al contrario que los políticos o que los hombres de empresa, los escritores creemos estar obligados a responder cuanta pregunta se nos hace. Ello, probablemente, debido a que no se nos hacen demasiadas. En los años que corren, contrariamente a lo que piensan muchos, la literatura ha caído en el peor de los desprestigios que quepa recordar. El escritor ha dejado de ser personaje en la sociedad contemporánea, a la manera que hará apenas unos años lo eran un Bernard Shaw, un Jean-Paul Sartre, un André Malraux, cuyas opiniones de veras interesaban a un vasto conglomerado de gentes. Aun así, a mí mismo, que soy uno de los más oscuros y menos conocidos entre los escritores de mi generación, varias veces —en foros universitarios o en reportajes para revistas— se me ha requerido acerca de los motivos que me inducen a escribir. No sé por qué, hallo siempre en la pregunta cierto matiz de recóndito reproche. Con desolación, suelo comprobar cómo mis colegas encuentran para ella respuestas ingeniosamente originales, a veces placenteramente humorísticas o desconcertantes. Yo jamás he logrado responderla de una manera satisfactoria y, muchísimo menos, con la originalidad exigida. Nadie ignora que la de la originalidad es una manía que nos dejó el Romanticismo, pero tampoco que es algo hoy en día exigible a quien vive de cultivar el ingenio en forma confesadamente profesional. No consigo sustraerme, sin embargo, a la creencia de que, si algún escritor llegara en verdad a averiguar por qué escribe, le ocurriría lo que, según ciertas corrientes psicológicas, al enfermo mental que descubre la raíz de su achaque. Este quedaría curado, y el otro dejaría de escribir.

Podría aventurar, de todos modos, una hipótesis general, válida para cualquier escritor. A lo largo de mis días, por ejemplo, no he conocido a nadie que, aspirando al poder público, deje de proclamar cierta intención de progreso comunitario; tampoco conozco a nadie que haya ascendido a las posiciones de poder animado por otro deseo que el inconsciente de vengarse. Todos tenemos algo de qué vengarnos. Y la literatura puede resultar una manera aceptable y aun noble de hacerlo, siempre y cuando

el afán de venganza no llegue a hacerse demasiado consciente, al menos en el instante de escribir. Desde luego, para nadie es un secreto que toda posibilidad de vindicación a través de las artes puede resultar más bien como un tiro por la culata. La tentación de hacer arte, como lo demuestran todas las culturas, puede considerarse casi un impulso gregario. Por lo que a la literatura concierne, he creído intuir que su virtud cardinal, cuando es buena, consiste en resultar turbadora contra toda razón, como el desnudo humano. No creo, pues, que haya nadie en este mundo, salvo seres demasiado elementales, que alguna vez no haya acariciado la idea de hacer literatura. Algunos, claro, hemos tenido la desdicha de acabar haciéndola.

Por lo que a mí toca, diré que viví en olor de literatura desde mis primeros años. No sólo mi padre, sino mi familia en general, contribuyeron sin proponérselo a inculcarme esa propensión, que para mis coterráneos entrañaba la más aberrante y ociosa de las formas de trabajo. Mi primer contacto con un literato de nota ocurrió siendo muy niño, y ese literato, alto de estatura, bizco de mirada, amargo de trato, se llamaba Luis Carlos López. Despreciado y despectivo, era, en cambio, buen amigo de mi padre y, para la ingenuidad del mundillo cartagenero del quinto decenio de nuestro siglo, también su colega. Los de mi padre, por fortuna, eran sólo versos de ocasión. Nunca tomó demasiado en serio el oficio literario, que yo, por el contrario, había de llegar a acoger con patetismo. Todo ser humano arrastra consigo una tragedia, o una tragicomedia, a veces consistente no más en la angustia de seguir vivo a pesar de todo. La de algunos, se llama literatura. Treinta años después de aquellos días iniciáticos, yo me cuidé esmeradamente de evitar que en mis hijos brotara impulso alguno hacia el arte literario. Y lo conseguí con éxito que me reivindicó.

He hablado de vindicaciones. Y me temo que algunos de ustedes puedan estar imaginando venganzas, de parte mía o de los escritores en general, contra el medio o contra la sociedad. Ello podría suceder, pero no creo que configure el caso corriente o típico. Pienso que si de algo toma venganza el escritor en sus escritos, es de su niñez. Esto no se explica con facilidad, y me duele comprobar cómo, en gran medida, el público nos observa a los escritores como si fuéramos inmensos resentidos sociales. Bajo esa luz veían sus contemporáneos a Luis Carlos López, dicho sea de pasada. Algunos llegaron a gritárselo en la cara. A mí, alguien me con-

minaba en días pasados a no ocultar mi enorme amargura por el triunfo de otros autores, mientras yo seguía casi en el anonimato. Me hacía la exigencia en tono violento, casi desesperado, como si mi confesión fuera a redimirlo de algo tenebroso. Preferí no responderle, porque ninguna explicación lo hubiera persuadido de mis sanas intenciones. Pero cualquiera que haya leído mis libros encontrará fácilmente que sus preocupaciones comunes y básicas se refieren a impresiones de niñez. Y, además, que no fueron escritos apuntando a lograr el favor popular o la caricia de las buenas opiniones críticas.

¿Cuáles son esas preocupaciones comunes y básicas? No, como piensan lectores parciales de mi obra, o como me lo reprochó en un debate por televisión un poeta nadaísta, las de desenterrar a mis muertos y extasiarme ante el pasado de mi ciudad natal. Por desdicha, la mayoría de los comentaristas colombianos se empeñan siempre en hallar propósitos escolares en todo libro. Para uno vengarse de su niñez o del pasado de su raza, no basta evocarlos ni representárselos, sino que es necesario conjurarlos. Si en mi obra aparecen conglomerados políticos o eclesiásticos en decadencia, si insisto en las varias facetas del sentimiento religioso como en una verdadera monomanía, si me solazo en describir objetos erosionados por el tiempo, es porque en esas materias, de algún modo, se compendian los fantasmas de mi niñez. Se equivocan quienes piensan que he vivido sumergido en las glorias de Cartagena de Indias, como cualquier Eduardo Lemaitre. Apenas dos de mis libros se ocupan de ese territorio geográfico, y en ninguno de ellos lo he presentado como algo particularmente glorioso, sino como todo lo contrario. Cartagena me ha sido literariamente provechosa, sin duda, en cuanto allí recibí las más intensas percepciones, que son las infantiles. Pero también en cuanto fue escenario de sucesos que sirven mejor que otros para interpretar un pasado común latinoamericano, con grandes y a veces calamitosas proyecciones en el presente. En el Inquisidor de *Los cortejos del diablo*, como en la narración del asedio de Cartagena por la flota francesa en *La tejedora de coronas*, he hallado sólo pretextos para exponer situaciones universales en el tiempo y en el espacio. Y con ellos, desde luego, he intentado exorcizar obsesiones de mi infancia.

Yo celebro, por ejemplo, la forma como algunos críticos inteligentes han explicado mi novela *La tejedora de coronas*. Se trata, sin duda, de una

visión global de las corrientes burguesas del siglo XVIII, vistas a través de una cartagenera devastada psicológicamente por los horrores del asedio francés. Vale la pena apuntar aquí, a título ilustrativo, que sólo una mínima parte de la acción de esa novela tiene lugar en Cartagena de Indias. No podría, sin embargo, exigir de los críticos que dilucidaran otros aspectos menos manifiestos de la narración. Por ejemplo, el de la presencia de espectros de difuntos en cierto caserón de la plaza de los Jagüeyes, que alguien censuró alguna vez, en privado, acusándome de alentar la superstición. Por boca de la protagonista, Genoveva Alcocer, me cuidé al redactar la parte final, que es donde irrumpen los aparecidos, de ofrecer una opción al lector estrictamente materialista, alegando el achaque de irrealidad que suelen padecer los ancianos. Sin embargo, la presencia de los espectros era para mí más imperativa que todo el cuadro previo del siglo XVIII, a lo largo del cual desfilan Voltaire y los enciclopedistas, las sectas herméticas de París, el angélico cuerpo doctrinal de la Santa Sede, el trafagar de los hombres de las colonias inglesas, el impulso científico de la época iluminista.

No sé si pueda explicar por qué. Gran parte de mi niñez transcurrió, aproximadamente entre 1940 y 1949, en un vetusto caserón cartagenero, residencia de mi abuela y de algunos tíos maternos. Mis tíos y, sobre todo, mis tías, temían a los aparecidos y, de hecho, en aquella casona solía manifestarse uno de ellos, nada tranquilizador. Era el de una mujer enlutada, con alta peineta y mantilla españolas. Deambulaba por salas y pasadizos, pero particularmente en un entresuelo que comunicaba con el llamado Pasaje Franco, donde un tío abuelo alquilaba accesorias perfectamente deprimentes a gentes de bajos recursos. Se trataba, por lo demás, de un espectro parlante. Solía mascullar con unción el avemaría y marchaba unos cuantos centímetros por encima del piso, como para prestigiar su rango sobrenatural. No todos podían ver a “la mujer del entresuelo”, pero muchos la vieron. Más de cincuenta años antes de mi nacimiento, el bisabuelo Ambrosio topó varias veces con ella, cuya indiferencia hacia los vivientes no la hacía menos inquietante. Averiguaciones con personas ancianas permitieron establecer, por aquel entonces, que en tiempos del sitio de Morillo habitó el lugar una dama española, aparentemente muy acaudalada, que correspondía a la descripción general del fantasma. Don Ambrosio anduvo haciendo excavaciones en busca de algún tesoro ocul-

to, sin éxito por supuesto. En alguna ocasión, invitó a uno de sus parientes Franco, residente en Barranquilla, y lo alojó en el entresuelo. A eso de las dos de la madrugada, los gritos del invitado alarmaron a la casa. No sólo había visto al espectro orante, sino que, sin antes oír jamás hablar de él, lo describió con minucia.

De niño, temblé no pocas veces cuando alguien, en mi presencia, aseguraba estar viendo a la mujer. Nunca pude comprobar nada, pero mis tías habían llegado a familiarizarse con la manifestación de ultratumba. Mis padres tampoco lograron la videncia. Cuando, allá a comienzos de los cuarenta, otro de mis tíos regresó de Medellín, donde había estudiado ingeniería, lleno de ideas modernas y racionalistas, no se opuso a dormir en el entresuelo. La mujer se le apareció varias veces y él le mostraba, según decía, su espalda atlética.

A mí el espectro me ha perturbado también, pero en sueños. En ellos me veo obligado, por motivos perentorios, a ir de noche al entresuelo. Aparezca o no (a veces lo ha hecho como una bonachona señora de moño en castaña), el acecho del fantasma me cubre de frío sudor y me despierta con el alma entre los dientes. En 1967, año en que permanecí por un largo período en la ciudad, me introduje al carcomido caserón de mi abuela gracias a uno de sus nuevos ocupantes. Mi familia lo había abandonado diez años atrás y se había convertido en una populosa casa de pensión. Indagué entre los inquilinos, que desde luego carecían de antecedentes, y muchos me describieron con lujo de detalles al espectro, que aún demoraba en la casa. Lo hicieron casi con las mismas palabras que oía de mis tías en la niñez ya lejana.

Traigo a colación esta anécdota sólo para mostrar cuántos sobresaltos, que perduran en nosotros y nos acosan de tiempo en tiempo, quisiéramos trasladar a nuestros personajes ficticios para desembarazarnos finalmente de ellos. Sobra decir que mi familia provenía de una sólida cepa católica, en la cual no se escatimaban el pavor a los horrores infernales ni la más extrema mojigatería en lo que al culto se refiere. No creo necesario explicar el porqué, en esas circunstancias ajenas a mi voluntad, tienen origen mis aparentes obsesiones por el tema religioso, que en *Los cortejos del diablo*, por ejemplo, podrían ser tomadas erróneamente por expresión de un frenesí anticristiano. No creo que sea otra la venganza que practico en mis textos, y es lo cierto que aún me restan numerosos

exorcismos por hacer, susceptibles de ser interpretados como meras exhumaciones escolares.

A nadie le gusta reconocerlo, pero la de escribir (como la de hablar, caminar, adquirir buenos modales, aprender a requebrar al sexo opuesto, o a boxear, o a competir) en el ser humano es, en principio, actividad imitativa. Todos comenzamos escribir para imitar un modelo que nos ha impresionado. El estilo, la originalidad, las técnicas propias, suponen procesos *a posteriori*. Algunos críticos han creído encontrar en mis libros cierta inclinación estilística. Recientemente, el *Diccionario Enciclopédico Cromos*, con suma galantería, me ha calificado de “reflexivo y brillante”. Ya Uriel Ospina había empleado en cierta ocasión el término *brillante* para definir mi estilo, si es que poseo uno en verdad, yo que descreo de ellos. Me parece, sin embargo, que esa ilusoria brillantez deriva tan sólo de mi buen oído musical. De niño, soñé, por otra compulsión imitativa, en llegar a convertirme en un músico, empresa que devino otro de los sólidos fracasos que me han acompañado después. De ello me quedó un oído decoroso, suficientemente bueno para evitar los ludimientos cacofónicos en un área lingüística tan descomedidamente obsesada por la prosodia.

Hasta allí el pretendido brillo de mi estilo, en el cual reconozco herencias aparentemente imborrables de mis primeras lecturas, realizadas en la penumbra de la biblioteca familiar: fray Luis, Quevedo, Garcilaso, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, que, entre otros, fueron los autores favoritos de mis años púberes. No me explico por qué ningún crítico —en esos artículos que muy esporádicamente se ocupan de mí en casi subrepticias revistas de literatura— ha querido advertir que, en cierto sentido, configuro un tipo de literato absolutamente anacrónico. No tanto por mi inclinación a remontarme en mis relatos a otros tiempos históricos, la cual creo haber explicado aquí sumariamente y, con mayor rigor, en una vieja ponencia ante un congreso de escritores y científicos sociales, como por mi insistencia en hábitos retóricos que desdeñan mis contemporáneos. Hace como quince años, Gustavo Álvarez Gardeazábal, en un artículo de periódico, me reprochaba mi pretense delirio o afán experimentalista. Más recientemente, la sintaxis de *La tejedora de coronas* ha sido enjuiciada bajo el cargo de exhibicionismo vanguardista. Y yo, como decía León de Greiff, “yo tan desueto”. Cuando, a ratos, he incurrido en la audacia de

redactar en verso, no me he privado del placer de rimar, único pecado venial que, en opinión de la teología literaria de actualidad, merece la condena eterna. Además, me deprimen ciertos giros de mi prosa, heredados de Quevedo o de Valle-Inclán y, en general, de renacentistas y modernistas. Al escribir estas líneas, trato de imaginarlos a ustedes, que cuando las lean habrán de ser ya sobrecogedoramente de carne y hueso, y abrigo la previa sensación de que voy a resultarles pretérito hasta el espanto. Es una pena, pero *malgré moi* y la crítica, confieso mi inepticia para convertirme en un profesional de la modernidad.

Hasta en ello, descreo de los códigos estéticos. No sé de ningún escritor honorable que haya accedido jamás, al menos en el uso cabal de sus facultades, a proclamar un credo o código literario. Con algunas excepciones, los autores de evangelios o de manifiestos estéticos —mal crónico hace algunas décadas— no solían pasar de ese punto: se quedaban el resto de la vida redactándolos, uno tras otro. Explicaban, con incesante certidumbre, la manera como les parecía lícito o correcto emprender algo que, presentiblemente, jamás habían de emprender. Nadie, por lo demás, imagina lo peligrosa que puede resultar, a largo o corto plazo, la proclamación sistemática de dogmas literarios, por banales que sean. En sus trasegadas memorias, que tituló *La arboleda perdida*, Rafael Alberti prevenía, verbigracia, sobre la necesidad de destituir de todo uso literario la palabra *voluptuosidad*, a la cual decía juzgar charra o cursi. Sorprendentemente, unas páginas más adelante, al referirse al pintor costumbrista Romero de Torres, escribía, sin embargo, que “añadía voluptuosa gitanería de almanaque triste a aquel cuadro peninsular”. La fulminada palabreja resucitaba, pues, muy fresca y debidamente desprovista, al parecer, de toda connotación sonrojante, máxime si se piensa en la contigüidad de un vocablo tan de verdad enrojecedor como *gitanería*.

En literatura, la teoría se da normalmente *ex abundantia cordis*. Si nos impusiéramos el sacrificio de hacer una lista más o menos completa de los “ismos” aconsejados ricos y profetas en el orbe occidental a partir del llamado futurismo italiano, veríamos que en ello se nos puede ir la vida sin llegar siquiera a resultados tentativos. Lo más curioso de todo sería que, si cotejáramos la apasionada prédica con la práctica de cada autor, no tardaríamos en encontrar alarmantes discordias. (Para no hablar del ridículo en que ciertas loables intenciones pueden caer a la vuelta de unos años;

entre los más deplorables, aquel que envuelve precisamente los poemas del futurismo italiano, que pretendían ser anticipativos y que hoy leemos con la misma indolencia con que bostezaríamos ante una decoración *art nouveau*). Tampoco, pues, en literatura bastan las buenas intenciones. Y tampoco, en ese campo tan propenso a los énfasis doctrinarios, se practica con demasiado hábito lo que se predica. Quizá porque las recetas, tan útiles en farmacia y en culinaria, lo son menos en el ámbito de la creación artística. Y quizá asimismo porque, así como el universo fue simplificado por los zoroástricos mediante una técnica de alto contraste, el arte puede ser susceptible de un tratamiento similar, consistente en abrirlo en garganta, para usar una expresión quevedesca, o en separarlo, como Moisés al Mar Rojo, en dos vastos volúmenes normalmente llamados clásico y barroco, dentro de los cuales caben todos los “ismos” y que, aunque parecieran rechazarse al modo del agua y el aceite, secretamente disfrutaban de connivencias o de tolerancias casi lujuriosas. Como ya lo he sugerido, yo, que no me cansaría de prescribir la necesidad de una vuelta a lo clásico, me sé barroco al extremo de lo lastimoso.

Un barroco se distingue de un clásico, no como se acostumbra a creer por su mero amor al ornato y al arrequive, sino por el amor a la minucia, no necesariamente ornamental, y por su hábito de filtrar el universo a través del tamiz subjetivo. Autores tan poco ornamentados como Juan Rulfo, no dejan de ser harto barrocos, a pesar de todo: no condescenderían, por una parte, a pasar por alto el más indigente vuelo de insecto que pudiera perturbar el escenario; disfrutaban, por la otra, alterando la realidad, pasándola por cedazos afectivos u oníricos: desdeñando, en suma, la eficacia de la objetividad. Otra característica de los escritores barrocos radica, por lo demás, en la obsesiva gramaticalidad. Alejados de la lógica por razón del contenido, intentan preservar el equilibrio ajustando la forma a una hija tan palmaria de la lógica como lo es la gramática. Nadie quizá se figure hoy día, por ejemplo, hasta qué punto la corrección gramatical obsesionaba a un poeta tan arbitrario en otros aspectos como León de Greiff. Un error referente a la Dueña Gramática significaba para él, a despecho de sus frecuentes ironías sobre el particular, algo así como una indeleble ignominia. Yo, en cambio, recuerdo los esfuerzos de mi profesor de castellano por explicar ciertas incongruencias gramaticales de Cervantes. Finalmente, todo era remitido al criterio de autoridad, pero

la verdad es que a Cervantes la gramática parecía importarles una higa, por la razón simplísima de que era un clásico de pies a cabeza. En otras palabras, porque se interesaba más en aquello que se proponía decir, que en la forma cómo iba a decirlo. No es, pues, meramente el adorno, sino el predominio del detalle, de la forma y de lo subjetivo lo que identifica, literariamente hablando, al ejemplar barroco. Un clásico informaría que fulano apuró un veneno. Un barroco se demora pormenorizando que se envenenó “con un sahumero de cianuro de oro”, lo que equivale a envenenarse en buena prosa.

Pero no sólo es patrimonio del barroco la descripción prolija de circunstancias exteriores. También la muy cuidadosa de minucias interiores o psicológicas. Cuando uno lee autores tan aparentemente clásicos pero tan íntimamente barrocos como —dicho sea con el debido respeto— Thomas Mann, lo exaspera a veces la intrincada serie de motivaciones que precede a toda acción por parte de cualquiera de los personajes. Parece existir tras cada escena de Mann un laberinto de causales psicológicas. Nada para él resulta espontáneo. Todo lo es, en cambio, para un clásico como San Mateo, cuyo Evangelio no exige más que tres versículos para informarnos que María concibió del Espíritu Santo, que José por no causarle infamia quiso dejarla secretamente y que, entonces, un ángel se le apareció y le aclaró las excepcionales circunstancias de aquella concepción. Se me hablará de la necesidad de un poco de finura psicológica en la narración moderna. En ese sentido, creo que podría bastarnos un ejemplo del siglo VIII, época asaz anterior al psicoanálisis y en la que, sin embargo, el poeta chino Tin Tun Ling, con clásica sobriedad, nos ofrece esta finísima acuarela psicológica titulada “La sombra de una hoja de naranjo”:

Sola, en su alcoba, una joven borda flores de seda.
De pronto, oye una flauta lejana... Se estremece.
Cree que un joven le está hablando de amor.
A través de la ventana, la sombra de una hoja,
de una hoja de naranjo, se posa en sus rodillas...
Cierra los ojos... Se imagina que una mano desgarra su túnica.

Me incomoda incurrir en temeridades, en afirmaciones absolutas. Pero en alguna parte de mí siento, o creo sentir, que en su totalidad los textos esenciales producidos por el hombre pertenecen a la estirpe clásica, par-

ticipan del horror clásico por lo superfluo. Esos textos son muy escasos y me parece que, en su mayoría, no pertenecen del todo a la esfera literaria. ¿Son literatura los Evangelios, incluido el de Buda? ¿Es literatura el *I Ching*? Algunos de ellos, por cierto, se reputan escritos o dictados por la divinidad. De allí quizás la frescura con que pueden ser vertidos a cualquiera de las lenguas humanas. ¿Quién entendería a un Dios que colgara adjetivos al mar o a la noche? ¿Que tratara de dar una medida a sus actos? ¿Que se rebajara a decir: *hágase la vivificante luz*? ¿O que entrara en pormenores acerca del sistema empleado por Eva para calzar en su pubis la hoja de parra?

No creo, pues, en la posibilidad de defender el arte barroco frente a la desnudez y al desenfado clásicos. Sí, acaso, en la de justificarlo. He intuitido desde siempre que una época como la nuestra es incapaz de producir nada realmente clásico. Vivimos tiempos por esencia barrocos, tiempos de conflicto, de sobresalto, aun de desesperación. Nuestro siglo ha dejado por ello monumentos de barroquismo como el *Ulysses*, como *En busca del tiempo perdido*. Todos andamos inmersos en una prisión de complejas formas barrocas. Si de veras existen desasosiegos inspirados por auges eventuales de sus variantes manieristas o churriguerescas, como he oído afirmar, no es posible que impliquen otra cosa que conatos de autoabsolución. En *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert postula dos estúpidos que, un día, descubren la existencia de la estupidez y ya no consiguen tolerarla. Pero creo que el mundo tolerará aún por un tiempo el Barroco.

Respecto a mí, quien me haya leído recordará de qué manera me quita el sueño el visaje más exiguo en la expresión o en el mero semblante de cualquiera de mis personajes. Adoro, por lo demás, las correspondencias argumentales, tal como los simbolistas veneraban las de la naturaleza. Me encanta que un hecho aparentemente inocuo, insertado al comienzo de una narración, aparezca magnificado o transmutado hacia la mitad o el final. Soy entusiasta incorregible de mostrar los estados de ánimo a través de descripciones del paisaje, tratamiento que, entre nosotros, inauguró —si mal no estoy— el estupendo Jorge Isaacs. En cambio, no creo haberme merecido el epíteto de barroco por la simple prosa barroca de *Los cortejos del diablo*. Quiero decir, no por la prosa en sí, sino más bien por la intención con que la adopté. Resolví escribirlo así, porque era la manera más corriente del siglo XVII, época en la cual se sitúa la acción,

y ello implica, por supuesto, una decisión de rancia prosapia barroca. Por puro barroquismo, además, un historiador de la literatura colombiana, el doctor Fernando Ayala Poveda, incurrió en un disparate estelar cuando quiso entrar a calificar el marco temporal de esa novela. Dijo que refería “la historia *medieval* del siglo XVII”, que es algo así como hablar de una parte de la cabeza llamada el tronco.

Son, claro, las desventajas de consagrarse a la crítica sin tiempo suficiente para ciertas preparaciones previas. O, en fin, las desventajas de querer opinar a todo trance, que yo señalaba al comienzo. Hace poco, en Popayán, alguien del auditorio me indicó, tras prestar escépticos oídos a una de mis conferencias, que jamás se había animado a leerme, dada la supuesta insistencia mía en narrar sólo facetas de la cotidianidad. A él, al parecer, la cotidianidad le causaba enfado, pero hubiese podido poner una pizca de cautela, antes de reprochármela, en averiguar cuáles han sido los temas predilectos de mis relatos. A puro título de información, diré aquí que, a lo largo de quince o dieciséis libros, algunos de ellos todavía inéditos, me he detenido en temas como el de la conquista del espacio remoto y sus implicaciones emocionales (en un microdrama titulado *El Arca de la Alianza*); el de la leyenda de la Atlántida, divulgada por Platón (en el relato titulado “El hundimiento”; el de la licitud o ilicitud de las manipulaciones genéticas, de las cuales por entonces nadie aquí tenía noticia (en el cuento “La noche de la Trapa”; el del homosexualismo en las comunidades religiosas (en dos relatos: “*Fenestella confessionis*” y “Noticias de un convento frente al mar”); el del sentimiento de soledad y terror incubado por su propio poder en un Inquisidor General (en *Los cortejos del diablo*); el de las connaturales contradicciones de la izquierda en la América Latina (en la novela *El magnicidio*); el del prejuicio racial y sus consecuencias psicológicas en el cuento “En casa ha muerto un negro”); el de la tortura interior de un hombre escindido (en *Doppio movimento*); el de cierta sagrada cruzada contra los cátaros mezclada con la búsqueda del Graal (en el cuento “El píxide”); el de las relaciones entre el Caribe, Europa y las sectas masónicas en el siglo XVIII (en la novela *La tejedora de coronas*); etc. Si esto fuera la cotidianidad, apasionante pesadilla resultaría este mundo.

No niego, sin embargo, haberme ocupado también de la cotidianidad, lo cual no es pecado sino virtud literaria. Si bien en *La tejedora de coronas*

me detuve a relatar, como dije, las peripecias rocambolescas del asalto a Cartagena de Indias por la flota del barón de Pointis, resulta innegable que, en la narración de los días previos al asedio, introduje variados elementos de eso que pudiéramos llamar vida cotidiana del siglo XVIII, llena de aguadores, de muleros, de frailes mendicantes, de chismes de villorrio. También en *El magnicidio* procuré rescatar, en el alma de Gedeón Núñez, la nostalgia por una cotidianidad más tranquilizadora que aquella que se vivía en el notable e imaginario país del Caribe donde ocurre la acción. Mas, si en alguno de mis relatos me he ocupado ardientemente de lo más cotidiano, fue en uno titulado “Las fábricas vidriosas”, que figura en mi colecticia *Los doce infiernos*, cuya acción, relatada a lo largo de unas dieciséis páginas, no ocupa en el tiempo del personaje principal más allá de un minuto, durante el cual repasa las circunstancias de su vida, un infierno de monotonía.

Hace alrededor de medio siglo, uno de aquellos poetas a quienes sumergió y devoró el torbellino de la Guerra Española, escribió cierta parábola acerca de un albañil que deseaba levantar, en piedra, una imagen del viento. El monumento quería verse poblado de rocas de plumas y de mares de pájaros. Al erigirlo, el albañil cantaba y reía. Ignoraba que, en realidad, estaba labrando su cárcel, en la cual habían de ser precipitados él y el viento.

Ignoro si Miguel Hernández pretendió plasmar en ese poema, titulado “Sepultura de la imaginación”, el destino final del arte, condenado por la incomprensión a ser cárcel del artista y de su fantasía creadora, o bien las contingencias a que puede estar sometido cualquier arte que, en particular, aspire aún a solazarse en los temas intemporales, quiero decir que propenda todavía al *quid divinum*. Carezco de mayor información sobre el pensamiento estético de Hernández y, aunque sé muy bien de qué manera denodada y con qué relativo éxito trató de ganar las alturas de Garcilaso, no puedo pasar por alto el hecho de haberse, en algún momento de su vida, colocado físicamente al servicio de una causa temporánea, la de la República Española. Me resultaría, pues, azaroso tratar de dilucidar si el poema en cuestión traduce una defensa o un alerta respecto al *quid divinum*, a lo supratemporal y a lo supraespacial en el arte. O en otras palabras, si Hernández consideraba excelso o vituperable el propósito, o más bien la vana aspiración, de su albañil.

De cualquier forma, no se equivocaba el poeta al concebir el arte como una especie de prisión del artista, no sólo en cuanto lo incapacita a menudo para otras faenas menos portentosas, sino especialmente en cuanto no es hábil en sí mismo para granjearle una comunicación aceptable con el resto de los mortales. Por regla general, el público exige del artista ya sea un compromiso más o menos explícito con los acontecimientos sociales de su época, ya su inscripción en ésta o en aquella corriente estética de moda, ya una notable capacidad para producir distracción, esto es, posibilidad de fuga de lo real. En cualquiera de los tres casos, la exigencia rebasa los fines primitivos del arte, pero se erige en condición *sine qua non* para que el artista logre llegar a un público, por modesto que sea.

A pesar de ello, y con muy escasas excepciones, el artista —pequeño dios o demiurgo en su circuito clausurado de símbolos— no suele encontrarse asistido de poder alguno de acción sobre el mundo real. Sus concesiones al público pueden atraerle fama o popularidad, pero pocas veces poder. Aun en el caso de personajes tan aparentemente influyentes en su tiempo como Russell, como Sartre, en fin, como los que ya cité al comienzo, el pretendido ascendiente del artista o del intelectual sobre los hechos sociales no deja de ser ilusorio. ¿Qué decir, por lo demás, de su situación en estas postrimerías del siglo XX, la más consternadora, sin duda, de cuantas épocas haya conocido la humanidad? Nunca como hoy el artista, literario, plástico o musical, abstracto o concreto, se ha visto en tal medida aprisionado por la impotencia de sus palabras, de sus músicas, de sus manchas de color. Uno no deja de pensar en la maldición coránica sobre todo aquel que usurpe la imagen del universo.

En otros tiempos, yo al menos me complacía en reclamar, para la buena literatura, el don de hallarse constituida por una serie de visiones peculiares del hombre y del universo. Sin mucho disgusto, he visto que me equivocaba. No existen tales visiones *peculiares*, sino sumas de visiones previas que alguna vez nos cautivaron. En alguna parte de mí, perdura la visión individual de Darío o de Quevedo. En algún no muy íntimo recodo de la obra de este último, demoraban quizá la de San Agustín y la de Horacio. En éste, probablemente la de Homero y la de Livio Andrónico. Digo que concluí lo anterior sin mayor desazón, porque me sirvió para comprobar de qué manera las lecturas literarias resultan una especie de sucedáneo de la transmisión genética —diferente del legado consciente de la ciencia o

de la filosofía—, ya que sin duda en mí reviven, junto a inaveriguables puntos de vista de mis antepasados, otros de estirpe lectoral y poética. A todos nos conviene ignorar en qué momento nuestras reacciones o apreciaciones exhuman las de un abuelo protohumano. También en qué momento el hallazgo que nos alegra, insospechablemente procede de un pretermitido y desdeñado texto de Xavier de Montepin o de Hugo Wast, que leímos al borde de la infancia.

En los tiempos que corren, abundan en el ámbito académico los teóricos que, intrincando sin saberlo el apremio de las exigencias populares, piden a la literatura, no ya convertirse en medio de propaganda política o en mero sofisma de distracción, sino o bien en campo de experimentación pura o bien en yerto instrumento de análisis. En gracia de la altura de donde tales reclamos provienen, vale la pena afirmar con cierto énfasis su absoluta inanidad. Pienso que la literatura —y en particular la novela— podría fortuitamente llegar a ser cualquiera de esas cosas, pero jamás de una manera excluyente. Es de celebrarse que la novela, o cualquier otro género literario, emprenda el agobiante análisis del hombre y del mundo, que renueve sus moldes formales, que se ocupe del asunto social, que distraiga, pero sin perder de vista su cometido final, que es de orden estético, ya que el texto literario de todo podría alejarse, menos de su inseparable condición de objeto de arte.

Aun podríamos arriesgar la hipótesis de que la novela barroca, vale decir, la de nuestros tiempos, pudiera llegar a transformarse, según la frase de Jean Ricardou refrescada hace poco por Claude Simon, en algo que no sea ya “el relato de una aventura, sino la aventura de un relato”, a la manera que nos propusieron Joyce o Svevo. Pero agregando que, sin algo qué relatar, sin una historia verdaderamente digna de contarse, emprender esa aventura sería como apelar a un transatlántico para cruzar un charco o a un *jumbo-jet* para atravesar la calle. Toda literatura exige un florecimiento de la fantasía, es fantasía pura, así se ocupe en narrar, celebrar o lamentar hechos de la vida real, o en permutar sucesos auténticos en parábolas. Homero sugería que las divinidades tejen las desdichas y las catástrofes con el piadoso fin de que las generaciones futuras tengan algo que contar y no se hundan en el tedio. Al menos, los novelistas proponemos una opción menos devastadora: la de que tales peripecias y calamidades sean puramente ficticias.

LA NOVELA: DE CARA AL SIGLO XXI⁴

Se lo tachará de contemplativo y vanidoso, pero una de las poderosas virtudes que, casi desde sus comienzos, ha poseído el arte de la literatura, radica en su capacidad para hablar de sí mismo o, en otras palabras, en la incesante posibilidad de hacer metaliteratura. Es una facultad de la cual, desde luego, se encuentran las artes desprovistas, ya que a nadie sucedería hablar de una metapintura o de una metamúsica.

Para el propósito que hoy nos congrega, la voz *metaliteratura* admite, por lo demás, una doble acepción. En este caso, *meta* (más allá) alude no sólo a una situación espacial, sino asimismo temporal. Se trata de perquirir en las probables próximas proyecciones de un género, la novela, que, como ninguno de ustedes ignora, a lo largo del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, fue granjeándose las proporciones de un supergénero, es decir, de un género que pone a su servicio y que comprende todos los demás géneros.

En los países de habla española, por nefasta tradición, la crítica común y corriente ha rehusado con disgusto, casi siempre, condescender a cualquier forma de *futurición*, neologismo de origen teológico que intenta definir toda orientación hacia lo porvenir. Lo *futurido*, entre nosotros, se confunde a menudo con aquello a lo cual, en la vieja jerga colombiana, se mencionaba con la voz *futrido*, esto es, embromado, aporreado por la mala suerte o por alguna otra fuerza negativa. Mirar hacia el futuro no parece ser práctica elegante ni de recibo entre nosotros. No obstante, lo que a mi modo de ver nos trae *futridos* es, precisamente, nuestro irredento amor al *statu quo*.

En nuestro territorio nacional, ese amor no se manifiesta, digámoslo con cierto énfasis, bajo la especie nostálgica del acatamiento (a veces fructífero) al pasado, sino más bien bajo la frívola y conformista del acatamiento servil al presente, representado en las múltiples pero indigentes opciones de la moda. De allí que prefieran los críticos, cuando de horizontes literarios se habla, augurar el agotamiento de los géneros, en el mismo tono sombrío que, hace ya más de un siglo, sobresaltó y fastidió a Gustavo Adolfo Bécquer. Para ello cuentan, desde luego, con una de-

4 Leído originalmente el día 10 de diciembre de 1987 en el auditorio de la Librería Oma, en Bogotá.

plorable ventaja: la inclinación que, a diferencia de otras artes, padece la literatura a vaticinar su propia catástrofe.

Tales sibilas sin inspiración (las mismas que, hará treinta años, aseguraban que el lanzamiento del primer sputnik cancelaba toda posibilidad de seguir alabando al ruiseñor o a la rosa) habrán sentido un íntimo escozor, últimamente, al comprobar el refloreCIMIENTO de la poesía lírica en estas postrimerías del tecnológico siglo XX. Son las mismas también que, en tono ocultamente filisteo, habían pronosticado años atrás la defunción del género novelesco a partir de la (supuesta) agonía de la novela burguesa y que, sorprendidas por la pertinacia de los novelistas de la segunda mitad del siglo, decidieron comparar su vigor con el del cisne que emite su canto definitivo. Desentendidos del parecer de Aulo Gelio, según el cual es mala toda opinión que no sea susceptible de mudarse (“*malum est consilium quod mutari non potest*”), por años los representantes de esa crítica agonicista se han aferrado a su pronóstico y han desdeñado (o pretendido desdeñar) el quehacer de por lo menos dos generaciones, siempre que éstas osan trascender la boga impuesta u ocuparse en temas no convencionales. Por desdicha, a diferencia de Casandra, a quien Apolo condenó a no ser creída por sus semejantes, estas profetisas y profetisos críticos han contado con ancha y crédula audiencia.

En el público lector, las desventuras propiciadas por esas rígidas proyecciones han resultado asaz diversas. Se encuentran compendiadas, sin embargo, en el hecho amargo (o más bien insípido) de tener en muchos casos que abreviar su sed lectora en fenómenos epigonales, en literatos de pastiche que han creído poder utilizar, en su provecho comercial, el estilo o la fantasía inconfundibles de ciertos autores consagrados por la moda, sin agregar, de parte suya, ni un solo contenido original. Esta situación movió, hace unos meses, a Rafael Humberto Moreno-Durán a escribir su ensayo *Por una escritura disidente*, y nos mueve a él y a mí, esta noche, a insistir en esa imperiosa disconformidad que es no sólo atributo, sino privilegio de toda literatura (y, en lo que nos concierne, de toda *novela*) que aspire a serlo en una forma *total*.

He hablado de literatos de pastiche y, para lo futuro, acaso acuñe el vocablo *pastichismo*, a fin de referirme con un poco de mayor claridad, cuando así lo necesite, a ese rudimento que fatiga hace años las editoriales latinoamericanas, y que repite sin cesar fórmulas ajenas, consagradas por

el éxito. Ahora bien: apartarse de ese pastichismo, encarnado no sólo en autores de nuestra lengua, sino en nativos de latitudes más lejanas es, por supuesto, condición *sine qua non* para el logro de una novela capaz de proyectarse sobre el siglo venidero, cuyo aciago ejercicio, por simple aplicación de la ley de contrarios, habrá de ser de lenta reflexión y no de instancia, de imaginación creadora y no de alada pero trivial fantasía. Condición *sine qua non*, digo, mas obviamente no la única. En estos años finales del decenio de 1980, apuntan resplandores que, necesariamente, prepararán la epifanía de un siglo que, si se cumplen en él las leyes de la historia, abominará de las tendencias generales del nuestro.

Si a mí me preguntaran qué ha caracterizado estos últimos treinta años de historia universal, tímidamente respondería que dos hechos principales: el desdén hacia la imaginación creadora y —consecuencia el uno del otro— el florecimiento de fanatismos impenitentes. El primero de ellos podría no resultar tan palmario, si se piensa en la condición *científica* que para sí reclaman numerosas corrientes de asimilación y de aplicación del conocimiento (piénsese en el *socialismo científico*), erigidas en oráculos por estadistas y políticos. La tecnología, por ejemplo, que día a día arroja al mercado multitud de productos novedosos, destinados al ciego consumo de las masas, o que proporciona finos instrumentos al laboratorista o al astrónomo, fácilmente puede ser confundida con la ciencia. Pero no se olvide que la tecnología brotó del deseo de convertir a la técnica en un fin último y que de ello se ha seguido que la técnica, surgida originalmente como una aplicación del saber y del pensar, haya terminado por subordinar al saber y al pensar. Es esa subordinación la que, a su turno, permitió a la propaganda y al *slogan* disfrazarse de pensamiento, con lo cual se dio una especie de carta filosófica a los fanatismos de toda índole.

El siglo XXI impondrá seguramente, en ese sentido, una amarga y clarificadora rectificación. Que comenzará acaso por la práctica, no de esa “vulgar incredulidad” que Walter Scott reprochaba a sus contemporáneos en la introducción de *Far Maid of Perth*, sino quizás de una fecunda incredulidad, apta para disipar el espíritu fanático que indujo al hombre de nuestros tiempos a pretender reemplazar el ejercicio creador por el vómito sistáltico de las ametralladoras. En ese sentido, inexorablemente el concepto de *fantasía*, relacionado hoy con el de ilusionismo (“cuando no puedo satisfacer a mi razón, me agrada secundar mi fantasía”, predicó

hace tres centurias la flema pragmática de Thomas Browne), dará paso al de *imaginación constructiva*, es decir, aquella que transforma, organiza y combina los datos de la experiencia y que, en el caso a que nos referimos, deberá ser capaz de engendrar una nueva *imago mundi*.

Con esa *imago mundi* habrá de comprometerse, necesariamente, la novela de los tiempos venideros. Acaso deberá estimularla, propiciar arduamente su irrupción en la mente de un prójimo agobiado y maldiciente. Y conviene preguntarnos si nuestro subcontinente, la América Latina, asfixiado precisamente por la ausencia de ese aparato tecnológico entronizado como divinidad en el mundo industrializado, no se encuentra en la necesidad y aun en el deber de colocarse, no a la altura, sino a la vanguardia de una empresa que podría erigir a la literatura en fuente de cognición humana y universal y, tal vez, en camino de retorno hacia el pensamiento humanístico y filosófico.

No se trata, por supuesto, de negar los aportes y vanguardias logrados ya por la literatura y, en particular, por la novela latinoamericanas. Pero, por una parte, con ilustres excepciones que huelga citar, nuestra novela se ha complacido casi siempre en constituirse en una especie de *novela del entorno*, en escritura dirigida ante todo a describir y delimitar sus propios cotos de caza, sin colocar el énfasis en el más codiciable coto de caza que la novela debe reclamar, esto es, el de la conciencia humana. Por otro lado, y por causa, sin duda, del conflicto de culturas en que nos debatimos desde la invasión europea, nuestros novelistas han propendido a dejarse embrujar por el canto de sirena de un fácil nacionalismo que, so pretexto de oponer valores autóctonos a aquellos que el invasor nos propuso, elude un tanto taimadamente el deber cósmico del hombre moderno, su imperativa vinculación con todo fenómeno humano del pasado, del presente o del futuro, y está a punto de eludir, por consiguiente, la vasta misión que en el siglo próximo entrañará, para los seres de todas las razas, el ingreso a eso que algunos, con insondable acierto, nombran ya como la *posmodernidad*.

Se me dirá, probablemente, que en punto a ideologías políticas ciertas corrientes de la novela hispana o latinoamericana han asumido ya «posiciones avanzadas». Ello es inmensamente discutible. La miopía de numerosos observadores del momento histórico ha llevado a creer, a gente ingenua o poco despabilada, que la crisis en que la civilización humana

entró a partir de la Primera Guerra Mundial implica sólo a parte de esa civilización. Y que su desembocadura está, por tanto, en el triunfo final de alguna de las sedicentes filosofías que presiden los dos campos zoroástricos en que la acumulación del poder en manos particulares o la acumulación del poder en manos del Estado han dividido a la humanidad.

No es posible que el arte, y mucho menos la literatura, acepten o se resignen a esa visión entristecedora. No es posible tampoco que lleguen a transigir, cuando lo son de verdad, con la creencia de que efímeras corrientes de tendencia económica o política, cualesquiera que sean, serán capaces de sacar al hombre de los lodazales en que ellas mismas lo sumergieron. Ni el arte ni la literatura son susceptibles de sobrevivir como meros abanderados o voceros de momentáneas ideologías. Su misión es más alta y propende a esa integridad del hombre que soñó Grecia y que el Renacimiento deseó exhumar de entre las ruinas de la Edad Media. No resultaría ni con mucho novedoso insistir aquí en el pudor y la cautela que el arte y la literatura deben guardar respecto a todo moralismo. Acaso valga, sí, la pena insistir en el carácter moralista de toda ideología.

Como vemos, pues, no es sólo la disconformidad con el arte de cartabón lo que debe distinguir a un arte disidente. De cartabón son ya, en estas postrimerías, la totalidad (o la casi totalidad, para no recurrir a términos absolutos) de las posturas ideológicas que fueron propias del siglo en que nacimos y en el cual todavía vivimos, pero al cual inevitablemente debemos ya considerar un haber del oscuro pasado. A veces me arrasa la idea de que todo lo que perteneció y pertenece al siglo XX —sus pasiones desaforadas, sus rutilantes artilugios—, pronto no informará otra cosa que arrogantes vestigios de un pretérito atroz y trascendido. Perdónenme los chauvinistas de su propio tiempo, pero creo que lo bueno que hoy se hace, pertenece ya —como lo bueno que antaño se hizo— al porvenir. No se trata, claro, de negar que el presente y, por tanto, el futuro, son siempre una suma de pasados; se trata de reafirmar la forma como estamos en el deber de erigir siempre el día de mañana en una crítica y hasta en una sátira del día de hoy, sin lo cual nuestra actual sobrevivencia (no me atrevo a nombrarla de otra manera) no tendría sentido y devendrían ridículos la infatuación y el optimismo de que hicieron gala los fundadores de la modernidad.

Hace años, en una conferencia ante profesores y alumnos universitarios, lamentaba yo la forma como la literatura, especialmente en la se-

gunda mitad del presente siglo, ha llegado a ser, a la par que otros medios de comunicación, un canal más de masificación, de embrutecimiento y de uniformación de los grandes públicos. “Siguiendo —afirmaba entonces— el procedimiento de la prensa, de la radio y de la televisión, las grandes editoriales lanzan al mercado libros accesibles a los niveles más bajos, los exaltan con premios pomposos y consiguen el mismo efecto de cautivar con ellos, simultáneamente, al hombre inculto y al que procede de capas sociales antaño cultas. Así, los escaparates se ven inundados de obras que venden millones de ejemplares sin aportar un solo elemento o ademán de análisis, respecto al agobiante mundo contemporáneo, a sus lectores alelados. De escritores que aprovechan los estereotipos ya formados en el público al cual se dirigen, para halagarlo en sus gustos menos disertos y asegurar así las ventas despampanantes”.

Alguien me hizo notar, con razón, por aquellos días, que era yo demasiado generalizador, tal vez por necesidad de infundir a mis afirmaciones un énfasis superfluo. De ello me doy cuenta, mas no por ello es menos grave el achaque de masificación que son capaces de acarrear los llamados *mass media*. No hay escritor de cierta calidad que, en los últimos tiempos, no haya recibido, de labios de amigos por demás sinceros, el consejo de rebajar su nivel intelectual y estético a fin de llegar a un número mayor de lectores. Muchos escritores, no exentos de talento, han cedido, desde luego, a esa tentación que lleva aparejado, a no dudarlo, el señuelo del bienestar económico. Tales autores —novelistas en su mayoría— inmolan, en aras de ese bienestar, una proyección hacia la posteridad que, dígame que no, palpita en el fondo de toda vocación artística. Ello equivale a decir que sacrifican la razón de su vida a la engañosa pero emoliente sinrazón del dinero.

Por una dialéctica de tesis y antítesis, el siglo entrante se verá impelido a repudiar ese paisaje de consentimientos. No intento decir que tratará de prolongar los esplendores de la novela burguesa, pues lo deseable es que persiga derroteros propios, pero estoy seguro de que sus impulsores no habrán de desdeñar el modelo que Proust, Joyce, Mann, Broch, Huxley, Musil, los expresionistas alemanes, algunos novelistas norteamericanos y otras voces aisladas dieron en el explicable pero nunca bien justificado ocaso de esa corriente. Aún ahora, en medio del rataplán mercantil, no creo que exista novelista capaz de hacer por completo de lado el legado de

la novela burguesa, que hizo del género una síntesis de todos los géneros, representada para mí esencialmente, en el *Ulysses*, vasto compendio del saber poético, retórico, dramático, ensayístico, lingüístico y hasta humorístico de todos los tiempos. Pero una cosa sé: y es que la novela tenderá otra vez a convertirse en instrumento, no científico, sino artístico, de fidedigno conocimiento. Y que, como tal, en vez de rebajarse a halagar a la masa, habrá de convertirse en uno de los más fuertes imanes para atraer a esa misma masa a la esfera del pensamiento y del análisis.

La torturada conciencia del hombre de nuestros tiempos, la pugna entre técnica y saber, el embrujamiento de la masificación, el divorcio entre la industria humana y la naturaleza, y en fin, todos los temas que hoy nos conmueven, nos alarman o nos agravian, hallarán quizá en esa nueva novela su desciframiento y, tal vez, su justificación social, psicológica, histórica. Si nuestra América Latina se encuentra dispuesta, no sólo a adherir, sino a tomar la vanguardia en esa empresa propicia a las supremas rectificaciones y a las catarsis últimas, es cosa que podremos dilucidar muy pronto, antes del advenimiento del inexplicablemente aclamado, pero siempre temido año 2000. Entre tanto y por ello mismo, los optimistas, los que no hemos querido dar el brazo a torcer, seguimos en nuestra ley, ésa misma que mi colega Moreno-Durán y otros lúcidos de estos turbios días, con cierto antiguo mohín de heresiarcas, hemos llamado disidencia.

LA RAÍZ EXPRESIONISTA DE JUAN RULFO⁵

Desde cuando, en 1955, Juan Rulfo publicó *Pedro Páramo*, sus lectores nos habituamos a que las ciento treinta páginas de esa novela, sumadas a los diecisiete relatos de *El llano en llamas*, fuesen algo así como el rostro enjuto y profundo, pero indudablemente transitorio, de ese jalisciense elusivo que se nos enterrerrevelaba como inmerso en un aire de neblinas. Todos creíamos intuir, por supuesto, que algún día un rostro más amplio y definitivo —el de su anunciada novela *La cordillera*— sería liberado por las sombras para darnos la imagen final del hombre taciturno que apenas si de tiempo en tiempo condescendía a acusar de “payasos” a quienes gus-

5 Escrito originalmente para el número 44-45 de la revista *Café Literario*, Bogotá, correspondiente a los meses enero-junio de 1986.

taban vivir en la luz candente de la publicidad. Pero a Rulfo se lo llevaron los primeros tintes aurorales de 1986. Nunca escribió *La cordillera* y ahora comprendemos, de alguna manera, que sus dos únicos libros de hace treinta y tantos años fueron desde siempre su cara definitiva.

A sacarla de su holgada penumbra no contribuyó mucho ese guión cinematográfico, *El gallo de oro*, lleno de la inevitable poesía de la superstición, pero escrito con *desgana*. La aventura del gallero Dionisio Pinzón y de la Caponera no agrega demasiado al mundo sobrecogedoramente formulado en *Pedro Páramo*, como tampoco otros retazos de argumentos para cine recopilados por Jorge Ayala Blanco. La posteridad de Rulfo se nos queda para siempre bañada por una luz incompleta, temerosa acaso de profanar la extraña intensidad de las sombras que acosaban al escritor.

Sin embargo, Rulfo ha traspuesto los umbrales de la muerte investido de ese sudario negro, pero ungido también por óleos augustos de mito. A nadie como a él se le reconoce la calidad de precursor indiscutible de la mejor narrativa de nuestro tiempo. Al escribir *Pedro Páramo*, canceló varios períodos y vertientes de la novelística hispanoamericana, la mayoría de ellos banales o insatisfactorios. Con Rulfo —suele afirmarse— se implanta para siempre el realismo mágico. A éste se le tiene por escuela característica de una Latinoamérica menos aferrada al influjo europeo. Se le considera expresión final y acabada de un mundo mestizo que siente nostalgia por las cosmogonías magníficas de su prehistoria, pero vive agobiado bajo el peso de la religión que heredó de España. Un mundo, en fin, que se debate entre dos tenebrosos pasados, sin decidirse a ingresar por último en los senderos de un presente que tampoco se avista espacioso ni fecundo.

Me he preguntado siempre qué entiende la crítica por *realismo mágico* y en qué sentido podría *Pedro Páramo* hallarse inscrito en esa presunta corriente. En la literatura universal proliferan los motes y rótulos, pero no me parece que correspondan a menudo a verdaderas novedades. Quienes han tratado de abreviar el catálogo exuberante de escuelas, aseguran que bastaría, para explicar las literaturas de siempre, considerar los dos extremos del clásico o del barroco, compendiada en el primero toda tendencia a la objetividad y en el otro toda propensión subjetiva. Ahora bien: Rulfo declaró alguna vez su aversión por los barroquismos en que acostumbra a incurrir la cultura hispánica. Se refería a manierismos formales, desde

luego. Porque en Rulfo, por el predominio de lo subjetivo (bien que quizá de lo subjetivo-colectivo), hay que ver necesariamente a un barroco.

Nada más alejado que *Pedro Páramo* del equilibrio clásico, de la visión objetiva del mundo. Comala, el pueblo adonde llega Juan Preciado en busca de su padre, sólo posee vagos y lejanos puntos de contacto con la realidad. Su atmósfera es de pesadilla, esto es, la de una recreación inconsciente de hechos y lugares que alguna vez tuvieron morada en la conciencia. De allí su enorme sugestión y, claro está, su universalidad innegable. El tránsito, ante nuestros ojos o los de Juan Preciado, de los espectros de Eduviges Dyada, de Saltaperico, de tantos otros, no ocurre dentro de las coordenadas del universo lógico. Rulfo nos presenta algo así como un parauniverso, en el cual las leyes físicas y las del entendimiento son más bien las del orbe onírico. Sólo que nadie, ni el autor en su desvelo por ir a la entraña de su pueblo jalisciense, ni el maravillado lector, ni siquiera los personajes que se entrelazan desde ámbitos distantes, está soñando en momento alguno de la obra. Lo que Rulfo nos transmite es, sin duda, el sueño de una raza, la mexicana, o en otras palabras, una semblanza de su inconsciente colectivo.

Si en lugar de haber llevado la acción hasta los tiempos en que ni Pedro ni Miguel Páramo ni la desdichada Susana ni ningún otro de los personajes del libro eran ya otra cosa que sombras delicuescentes en una memoria indefinida, Rulfo hubiese apelado a las formas convencionales del relato para presentarnos la historia del clásico gamonal de pueblo, que exacciona a sus paisanos pero contemporiza con los cristeros, acaso habría perdido la novela su fascinación. Al fin y al cabo, los hechos narrados sólo resultan portentosos porque surgen de labios de los difuntos que soliloquian en sus tumbas o yerran por el paisaje árido. En este sentido, *Pedro Páramo* es, ante todo, un logro de la técnica y de la fuerza poética, capaces de ofrecernos bajo atavíos de realidad esa comarca de luces parduscas, de rumores confusos, de vientos sobrenaturales que es, en verdad, la comarca habitual de las pesadillas. No erraríamos si dijéramos que, en *Pedro Páramo*, lo esencial mexicano padece un *pavor nocturnus*, poblado de los arquetipos acumulados a lo largo de siglos.

Nihil sub sole novum: el experimento no es único, como no lo es nada en arte. ¿Nos avergonzaría comparar esos sobresaltos con los de *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Weine? ¿O con los de *El doctor Mabuse*,

de Fritz Lang? He apelado a un par de argumentos cinematográficos por dos razones primordiales: por una parte, Rulfo mismo se acercó varias veces al cine y, por otra, México no fue extraño jamás a las inclinaciones del cine expresionista. Pero no fue sólo la cinematografía la que debió rondar la mente del autor de *Pedro Páramo*. Quizá la mera voz *expresionismo* sirviera para librarnos de las triviales complejidades del *realismo mágico*. En más de una ocasión, la relectura de *Pedro Páramo* me ha regresado a las experiencias, dulcemente espeluznantes, de *El Golem*, de Gustav Meyrink (también llevada al cinematógrafo, con todos los diluidos énfasis de la escuela sajona, por Paul Wegener).

No se trata de equiparar a Meyrink con Rulfo. En el primero predominaba un sentido esotérico del universo, entremezclado tal vez con el cabalismo y con la magia negra. El resultado se resiente de truculencia. La mirada de Rulfo resulta, en cambio, escéptica; es efectivamente la de un realista que desea explorar un poco más allá de la simple realidad, sin decidirse a pronunciar rotundas aseveraciones. No obstante, la aventura meyrinkiana de Athanasius Pernath por el *ghetto* de Praga, signada por la presencia invisible de la criatura producida en el siglo XVI por el rabino Judah Loew ben Bezalel, pertenece igualmente a la esfera del inconsciente colectivo, el de las barriadas judías, por las cuales atraviesa “un viento incomprensible que nos lleva de un lado para otro y determina nuestras acciones, mientras que nosotros, en nuestra simpleza, creemos vivir bajo nuestra propia y libre voluntad”. En suma, hay una similar atmósfera en dos novelas por demás disímiles: la de la pesadilla. No comprendo por qué no ha encontrado la crítica esa semilla expresionista en la obra de Rulfo.

El mexicano, como los expresionistas alemanes, descarga emociones para sacudir y para provocar al lector; en él, el mundo externo da paso al mundo interno, en lo tocante con la representación de las sensaciones. Kafka habría firmado *Pedro Páramo* sin titubear. Las almas de los difuntos de Comala, que andan por ahí buscando vivos que recen por ellas, en tanto sus cuerpos descansan en los sepulcros del vicio de los remordimientos, son hermanas del cazador Gracchus y de Gregorio Samsa. Esta universalización de la temática habitual del agro latinoamericano, vertida por un hijo del desolado Jalisco en el ritmo nervioso y conciso del habla del pueblo, ha dado trascendencia y perduración a la simple historia de un gamonal aprovechado.

EL VERDADERO HÉROE DE *BOMARZO*⁶

Leyendo a Dostoievski, tuve hace muchos años la impresión de que la personalidad de ciertos novelistas nace de una individualidad demasiado fuerte que, incapaz de entrar en comunión con la masa, necesita atomizarse en una multitud interior, cada una de cuyas unidades es siempre un compendio de sí misma, para no morir ahogada por la propia y suprema unidad. En una noche de mayo de 1572, muere envenenado en una oscura aldea de Viterbo, cuando creía apurar el elixir de la inmortalidad, el duque Pier Francesco Orsini. A las dos y media de la madrugada del día 21 de abril de 1984, fallece de un edema pulmonar en la localidad de Cruz Chica, próxima a la ciudad argentina de Córdoba, el escritor Manuel Mujica Lainez. La primera muerte prefiguraba la segunda, porque Orsini era una faceta de Mujica; pero especialmente en cuanto Mujica empezó a morir con Orsini en la medida en que Orsini resucitaba en él.

No fue Mujica Lainez de aquellos novelistas que se caracterizan, como tantos *best sellers* de nuestros días, por adoptar frente a sus personajes una actitud intransigentemente objetiva. Como Dostoievski, pero en forma quizá más compleja, vivía las vidas y las pasiones de cada uno de ellos como si fueran las suyas propias; o tal vez sea más exacto afirmar que esas vidas y esas pasiones no eran otras que las particulares y múltiples del novelista, dotadas de subexistencia individual gracias al fenómeno de atomización de que he hablado. De allí el amor hacia sus criaturas, que no se pierde de vista en una sola línea del autor de *Los ídolos*, de *Invitados en el paraíso*, de *El escarabajo*. Amor narcisista que nace de un despedazamiento interior, semejante al del dios Dionysos en manos de los titanes. Y que actúa como el de una divinidad que se fuese desmembrando hasta la muerte para dar nacimiento a una humanidad de seres fragmentarios que, paradójicamente, reprodujeran la plenitud de su creador. Como en las viejas religiones de Oriente, aquí la criatura es una simple manifestación, pero también una encarnación, de Aquel que representa.

6 Escrito originalmente para el número 38 de la revista *Café Literario*, Bogotá, correspondiente a los meses de abril, mayo y junio de 1984.

Bomarzo, la obra cumbre de Manuel Mujica Lainez, constituye —mejor que ningún otro entre sus numerosos libros— la síntesis y esencia de sus procedimientos novelescos. La desintegración interior del novelista se produce allí en planos temporales y espaciales que pudieran ser tenidos por ajenos a la actividad habitual del creador; pero que, en realidad, son tan suyos como aquellos en los cuales discurre su vida cotidiana, de igual forma que son nuestros los escenarios extravagantes de nuestros sueños. Y así, como en toda novela que busca sustentación en trasfondos históricos remotos, Mujica Lainez desata como en una visión onírica toda la fuerza de su intuición, para socavar el pasado y descifrar sus verdades larga y minuciosamente embozadas tras la hipócrita adustez de los documentos. Pier Francesco Orsini surge entonces en toda su plenitud y en su palpación vital, con lúcida memoria de sus días, que tomaron comienzo aquel 6 de marzo de 1512 en que el astrólogo Sandro Benedetto entrevistó, en el horóscopo del recién nacido, la mala ubicación del maléfico Saturno y la aparente abolición de Venus y de Marte frente a la necesidad lógica de la muerte.

Sin embargo, lo que empieza a bailar ante nosotros no es la contradanza mitológica de los astros, sino el cuadro patético, hecho con trazos finos y viriles, de aquella época en la cual creyó percibir Nietzsche un despertar soberbio e inquietante del ideal clásico; “de la evaluación noble de todas las cosas”, según su peculiar punto de observación. Esos tiempos en que la Roma antigua “comenzó a agitarse como si despertase de un letargo, aplastada, según estaba, por una Roma nueva, esta Roma judaísta, edificada sobre ruinas, que presentaba el aspecto de una sinagoga ecuménica y que se llamaba Iglesia” (*Genealogía de la moral*, I, 16). El futuro duque de Orsini proviene de una familia de *condottieri*, de cabecillas de mercenarios italianos, adversarios inmemoriales de los Colonna, vástagos de algún jefe godo vencedor de los vándalos, cuyo escudo lo soporta una pareja de osos y cuya osa nodriza disimula su áspero pelaje en las sombras de las galerías de Bomarzo. Pero trae consigo al mundo “el anatema que acosa a los linajes cuyo engreimiento faraónico los hace sentirse un poco divinos y que rondan, con una ilusoria inquietud olímpica, entre religiosa y fatua, alrededor de los sucedáneos del incesto que en realidad consideran como la única forma capaz de perpetuarlos dignamente”.

La figura contrahecha de Pier Francesco, que repugna a su padre a despecho del bello rostro que habrá de pintar Lorenzo Lotto, no re-

presenta únicamente, sin embargo, ese convencional estigma de familia. Es, sin duda, una grotesca alegoría de la psique contrahecha —para los ojos, claro, del cristianismo medieval— del Renacimiento, encarnado ya en Buonarrotti, que por aquellos tiempos hacía retirar los andamios “que ceñían como diques de trabado maderamen las pinturas de la Capilla Sixtina”. De la inminente usurpación del poder por una nueva casta que, aunque brotada de la misma simiente de los *filiis Ursis* —que en pos de sus banderas flameantes convocaban a los Frangipani, los Tebaldeschi, los Alberini y los Annibaldi della Molara—, se antojaría degenerada y feminoide a los herederos de la *imago mundi* de la Edad Media. Estos últimos, encarnados en Girolamo y Maerbale, sus hermanos, persiguen y hostigan al niño jorobado y cojo, por las salas húmedas y fantasmales de su palacio romano, con picas y estoques herrumbrosos, mientras gruñen como lobos.

Pier Francesco tendrá, pues, que edificar su imperio sobre la sangre de sus hermanos. Toda nueva moral se erige sobre las ruinas de su antecesora. En el joven aristócrata esa propensión no la mueve sólo la sed de venganza, sino que la han hecho imperativa tanto su amistad con Benvenuto Cellini —que le despeja el orbe laico de autonomía del individuo, de espíritu de reforma que prevalece en el Renacimiento— como sus días en la corte de los Médicis, ingenuamente impuestos por su padre como un destierro. En otras palabras, la invasión de la técnica, de la modernidad, la eliminación de los *grippi* por los *marciliane* en el pululante Mediterráneo, la nueva concepción humanística de la Historia —todo ello encarnado en el jorobado que se ha vuelto más Médici que Orsini— deben por fuerza desplazar la vida, al tiempo idílica y bárbara, de los *condottieri*, para imponer un orden nuevo, representado en las *grosses nefz*, *navires*, *galions*, que irán ahora a comerciar y no a guerrear con Siria, Egipto y Berbería. Cuando Pier Francesco permite que las aguas del Tíber arrastren al heredero Girolamo, la que está echada no es su suerte individual, sino la suerte del mundo. En el ámbito de Bomarzo, sin embargo, seguirá irguiéndose como un señor feudal, ejerciendo en la práctica alegres derechos de pernada sobre doncellas y donceles, y recurriendo, por último, a la magia negra de Silvio de Narni para eliminar el último obstáculo en su camino: su padre.

Aunque narrada en primera persona por el pequeño y giboso usurpador, a quien la sangre obligará a reconocer, de todos modos, como duque,

Bomarzo no resulta —como sí lamentablemente las *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar— la ampliación del diorama personal con que el protagonista se figura el universo. Mujica Lainez sabe cuidar los matices y, aunque sólo creamos percibir la conciencia de Pier Francesco, su imagen es devuelta además por los ojos de la meretriz Pantasilea, del esclavo Abul, de Nencia —en cuyas carnes naufraga su virginidad—, de la abuela Diana Orsini —que dará también su sangre en aras de la afirmación individual del nieto—, de los mellizos Martelli, etc., inquieto mundo que lo circunda y que en modo alguno llega a semejar jamás una comparsa. El duque sabe que lo rondan innumerables miradas, y esas miradas son calibradas por el lector en todo su peso. Además, es obvia la ignorancia del duque sobre los resortes auténticos de su comportamiento, que Mujica Lainez —reencarnación ficticia de Pier Francesco— manipula y esclarece con docto dominio de los avances de la psicología contemporánea, ya que ningún movimiento es allí gratuito ni injustificado desde ese punto de vista. Podría afirmarse incluso que Mujica llega a ser magistral en su habilidad psicológica, recordando, por ejemplo, las circunstancias en que el duque se torna impotente, en el lecho conyugal, ante la bella y martirizada Julia Farnese, y tantos otros lances que suponen una sutileza nada común en la observación del comportamiento humano; si la palabra maestría no debiera reservarse para el conjunto de su visión social, capaz de sintetizar en un personaje —sólo aparentemente repulsivo— las propensiones esenciales de una época convulsionada y demoledora.

Mujica Lainez no desdeña, en esta novela, ciertos procedimientos folletinescos que orientarán, un poco mágicamente, la atención del lector. Sorprende, si se piensa en ello, lo mucho que tardó *Bomarzo* en llegar a ser un verdadero éxito de librería. La historia del esqueleto oculto en un subterráneo y de los manuscritos, la búsqueda del elixir de la inmortalidad a través de las cartas de Dastyn, la irrupción de Miguel de Cervantes como personaje en Messina, las escenas de guerra y de brujería, son ingredientes a ratos rocambolescos, que el novelista argentino opera con delicada destreza. En el fondo, lo que se pone de manifiesto son los resortes —culturales, sexuales, utópicos o aun de simple desacomodamiento— que han movido la fantasía del propio Mujica Lainez a lo largo de su vida. En cierto modo, *Bomarzo*, siendo la historia del duque jorobado, es también la autobiografía emocional de Mujica, cuyas evidentes

(y tan honrosas) deformidades: su condición de artista en una sociedad industrial, y de aristócrata en un mundo democratizado, engendran consciente o inconscientemente las deficiencias de su personaje, máximo de los monstruos del Sacro Bosque, a quien jamás tacharíamos de *inmoral*, aunque nos conmueva su *amoralidad* de raíz casi gentilica. En ciertos momentos, el señor de Bomarzo se nos aparece casi como un místico, sin dejar de ser nunca el hombre de mundo ni el diabolista *compos sui* que le llegan desde el torrente sanguíneo y afectivo de su creador.

He querido suponer que, en alguna noche de Cruz Chica o de Buenos Aires, Manuel Mujica Lainez se arreglaba, rodeado de sus colecciones, para alguna fiesta mundana, y que fue él quien tuvo la visión. Se ajustaba el corbatín, ayudado por algún Antonino porteño. Su rostro se le antojaba desconocido en la luna octogonal. ¡Cuánto, cuánto había envejecido! Distinguió de pronto, en el espejo, detrás de la suya, otra cara, que no era la del muchacho. Se volvió y no vio a nadie. Calculando haber sido quizás objeto de una alucinación, giró otra vez hacia el espejo. Y en su agua quieta le aguardaba la cara alarmante. “No podía apreciar sus rasgos, porque la envolvía una inexplicable vaguedad, como una bruma verdosa, o como si estuviera envuelta en finísimas telarañas. Tampoco hubiera podido decir que se trataba de una cara de hombre o de mujer. De lo que estaba seguro es de que antes no la había visto. No correspondía a ninguno de mis fantasmas...”. Súbitamente, el rostro en el espejo se distorsiona en una mueca. La telaraña se rasga en jirones que cuelgan, como andrajos de piel, alrededor del vacío de su boca. Y que da lugar a una cara que carece de rasgos y es, simplemente, horrible. Mujica alza lo primero que halla al alcance de la mano, y hace añicos la luna... Así visitó Satanás (o así se manifestó su demonio interior) a Mujica Lainez, tal como lo había hecho cuatro siglos atrás al duque de Bomarzo. Y así nació, acaso, la necesidad de purificarse a través del duque.

Como los mejores escritores argentinos, Manuel Mujica Lainez (nacido en Buenos Aires en 1910 y educado en París) cifró su literatura a partir de claves universales. Como Borges, como Bioy Casares, como Cortázar, no por ello dejó nunca de ser hondamente argentino y criollo. Quizá su proceso fue inverso al de Lugones. Empezó biografiando a Miguel Cané, el injustamente olvidado narrador de *Juvenilia*; a Aniceto el Gallo, a Anastasio el Pollo... La vida porteña ronda sus páginas —*Don Galaz*

de Buenos Aires; Aquí vivieron; Misteriosa Buenos Aires—; y nadie como él noveló el apogeo y decadencia de la aristocracia criolla —*La casa; Los viajeros; Invitados en el paraíso*—. Cuando, en 1967, se lanzó la primera edición de *Crónicas reales*, la izquierda lo tildó de burgués y, claro, de decadente. No obstante, pocos se han mofado de la burguesía criolla y de su decadencia con tan graciosa pericia como Mujica en *Los cisnes*, novela encerrada en un caserón *art nouveau* donde alientan todas las sublimidades y las cursilerías del mundillo artístico de Buenos Aires. En fin, como Pier Francesco Orsini, Mujica oscila entre las delicias poltronas de un mundo que se fuga y las exigencias y complejidades de otro que adviene dolorosamente. Ahora, al entrar, quién sabe si para siempre, en “la postera, invencible, apaciguadora luz”, su obra y no su prestancia porteña hablará por él. Aunque “la memoria de nuestras ridiculeces, de nuestros grotescos desbarros” pueda más, según Orsini, que la de nuestros éxitos, también debe recordarse que, a un literato, su obra literaria es lo único que no suele traicionarlo.