

Claudio Giaconi

un escritor invisible



edición
Gonzalo Contreras

Claudio Giaconi

un escritor invisible

obra reunida

Giaconi, Claudio (1927 – 2007).
Claudio Giaconi: un escritor invisible.
[texto impreso] / Claudio Giaconi;
Gonzalo Contreras (recopilador).

1ª edición. Editorial Etnika y Pequeño Dios Editores, 2010.
600 páginas. 15,5 x 22,5 cm.
(Colección Outsider).

R.P.I.: 187.798
ISBN: 978-956-8558-05-5

© Editorial Etnika
Huérfanos 835, oficina 904
Santiago de Chile
etnikaeditorial@gmail.com

© Pequeño Dios Editores
Luis Carrera 361-369 (ex José Miguel Carrera),
Cerro Esperanza, Valparaíso, Chile.
www.pequeñodios.cl

© Raúl G. Contreras L., de la introducción.

© Rosa Apablaza, de la fotografía/portada.

Impreso en Chile / Salesianos Impresores S.A.
Primera edición 1.000 ejemplares.
Santiago de Chile, julio de 2010.



Obra financiada con el aporte del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2008. Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio, sin autorización por escrito de los titulares del copyright.

COLECCIÓN OUTSIDER

Claudio Giaconi

un escritor invisible

edición

Gonzalo Contreras



CLAUDIO GIACONI: UN ESCRITOR INVISIBLE

*También soy escritor cuando no escribo;
y un escritor que no escribe es, en verdad,
una quimera que provoca la locura.*

FRANZ KAFKA

El desafío de presentar la obra de Claudio Giaconi en un solo volumen —cuento, ensayo, poesía y artículos de prensa— obedece a varios motivos; uno de ellos, el de celebrar con una edición-tributo sus 80 años. Hecho que finalmente no ocurre por su imprevista partida, un mes antes de cumplirlos. Otra razón, la más importante, es devolverle el sitio que tuvo en sus días, cuando la literatura en Chile tenía peso, se la valoraba y a los escritores se les tomaba en serio. Si bien la obra de Giaconi es exigua, a estas alturas ya nadie discute su calidad y su condición de clásico de la literatura chilena. Tanto *La difícil juventud* como *Un hombre en la trampa* fueron libros consagrados por la crítica y, en su momento, se hicieron acreedores del Premio Municipal de Santiago. Sin embargo, estos títulos, e incluso *El derrumbe de Occidente*, en la práctica son inhallables, al igual que las crónicas y artículos de prensa que escribe en Chile, Italia y México¹.

El proyecto de publicación comienza a gestarse un año antes de su muerte y sin la participación del escritor, al cual, si bien le hubiese agradado ver su obra reunida, no le quitaba el sueño que eso no ocurriera. En rigor, le interesaba poco: cual maestro Zen estaba más allá de todo —sólo su pasión por la música la mantuvo hasta el final de sus días—. Pero independiente de estas consideraciones y como dice sabiamente Alberto Manguel: “el destino de todo libro es misterioso, sobre todo para su autor”². Y ésta no es la excepción. Los libros de Giaconi permanecen silenciosos, pero alertas, vitales en la larga travesía que les espera.

1 De los artículos de prensa encontrados en México publicamos sólo uno. Los demás —por su extensión— serán publicados en un nuevo volumen junto a los capítulos que dejó de la novela inconclusa “F.”.

2 Manguel, Alberto, “Una historia de la lectura”, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, p. 11.

Los pasos perdidos

Claudio Giaconi es, sin duda, uno de los escritores más enigmáticos, singulares, complejos y atrayentes de la literatura chilena del siglo XX. Su vida y obra, en una trama indisoluble, constituyen todo un caso. Su figura encarna todos los elementos y características que lo catapultaron al ámbito del mito y la leyenda. Sólo comparable con las intensas y excéntricas vidas de Juan Emar, Joaquín Edwards Bello, Teófilo Cid, Jorge Teillier, el Chico Molina, Miguel Serrano, Stella Díaz Varín y el excepcional Alejandro Jodorowski. Pero, ¿de dónde viene Claudio Giaconi?, ¿qué conjura lo hace aparecer por el Parque Forestal, allá por los años 50?

Un poco de historia: el escritor nace en Curicó, donde su familia mantenía el molino “La buena esperanza”, en la zona rural de Tutuquén, Región del Maule. Luego emigran a Santiago por razones económicas —esta fue la causa por la cual Giaconi siempre se sintió un hijo de la “Gran Depresión del 29”. Y motivos tenía. Su padre muere prematuramente arruinado por el colapso financiero, hecho que lo obliga a dejar los estudios en 4° año de humanidades y a iniciar una aventura que, después de mucho andar, lo instala en Nueva York como editor bilingüe de la agencia UPI.

De su infancia y adolescencia poco y nada se sabe, salvo que los veranos los pasa en Curicó, en el fundo de unos tíos paternos. Allí comienza a germinar el futuro escritor: la realidad del campo es cruda, las condiciones de vida de los peones son malas y el trato es peor. Esta experiencia lo impacta profundamente y será —junto a la lectura visceral de los clásicos rusos— uno de los factores que lo impulsará a escribir, años más tarde, el notable ensayo *Un hombre en la trampa*. En esta preadolescencia comienza a descubrir el mundo, despierta a la fuerza del deseo y tiene sus primeros escauceos amorosos en complicidad con unas perturbadoras evas (consanguíneas) del viejo paraíso.

Entre este punto y su aparición en el mítico Parque Forestal de los 50 hay un lapso, una nebulosa a la que Giaconi nunca se refiere públicamente. Está claro que fueron tiempos duros: la muerte del padre lo deja en una profunda orfandad afectiva y económica, se

vuelve un púber retraído y la convivencia con su madre se torna crítica. Vive, literalmente, la difícil juventud. El artista adolescente se aísla, se refugia en la música y sobre todo en la lectura: hace de ella un búnker inexpugnable. Pasan los meses y el encierro en la galaxia Gutenberg se acentúa. Su finalidad es construirse una realidad autónoma y autosuficiente.

Giaconi es ahora un joven profundamente incomprendido: el abismo entre su sensibilidad y el mundo que lo rodea es infranqueable. Su persistente conducta, extrañísima para los parámetros de una familia burguesa de la época, hace temer lo peor: que sufra algún trastorno. Las aprensiones son ridículas por donde se las mire: el muchacho sólo es distinto y enfatiza esa diferencia en el craso error de no retractarse. Su sospechosa rebeldía lo condena: con la anuencia de su progenitora y la complicidad de los médicos le aplican, en una práctica común para esos tiempos, una tanda de *electroshock*. El efecto simbólico o real de esa brutal agresión es insondable.

Esta historia me fue contada, sin aspavientos, por el propio protagonista. ¿Es relevante el hecho *Chi lo sa?* Lo cierto es que, después de esta amarga experiencia, Giaconi aparece por el Forestal:

La imagen del Claudio Giaconi de los años cincuenta, para mí, por lo menos, es la siguiente: un joven delgado, de aspecto algo extraño, enigmático, que de pronto parecía desprenderse de los arbustos del Parque Forestal y avanzar pisando el pasto en forma cuidadosa, como si hubiera permanecido deliberadamente en la sombra, en actitud de observación distante, en ángulo oblicuo con respecto a la realidad observada. Era un lector fervoroso, más que fervoroso, casi frenético, de los narradores rusos del siglo pasado [...] Entre los escritores de mi tiempo, Giaconi se caracterizaba, de algún modo, por el hecho de haberse contagiado de los personajes de la novela rusa del siglo XIX. Era una mezcla contradictoria de Stavroguin y de príncipe Mishkin, de endemoniado y de contemplativo inocente. Pero la obsesión central de este Jude Fawley del Parque Forestal y del café el Bosco no estaba constituida por Dostoievski sino por Nikolai Gogol. Los conflictos que se le planteaban en la vida chilena de entonces eran curiosamente gogolianos. Toda su etapa final en Santiago estuvo marcada por una batalla verbal y judicial interminable con un militar en retiro, batalla provocada por confusas relaciones de vecindario y discusiones de familia. El conflicto adquirió proporciones casi nacionales, proporciones que conmovían, por lo menos, a todo el centro de la ciudad, en el triángulo formado por el café Haití, el Bosco y otros recintos, y antes de su exilio vo-

luntario se habían acentuado en Giaconi los gestos de hombre perseguido, de hombre en la trampa³.

Desde el principio, recuerdos del pasado

Giaconi siempre se definió como un escritor “no profesional”, autodidacta. En sus inicios era considerado una especie de “rey Sol” de los años cincuenta, época en que –según sus palabras– “venía de vuelta del entusiasmo por las ideologías”. Creía, sin embargo, tal como Camus, que la fraternidad se logra a través del arte. Con estos principios se presenta el precoz escritor y, con el ímpetu de un rebelde en ciernes, se le oye decir: “William Faulkner soy yo”. “Los jóvenes del 50 –como bien dice Filebo–, salvo contadas excepciones, hacían asco de Azorín, de Gabriel Miró, de Valle-Inclán, de Ortega y Gasset e incluso de Pío Baroja, maestro de Hemingway”⁴. Pero no sólo despreciaban la literatura española, también les provocaba tirria la literatura chilena de la generación anterior, la del 38. Giaconi, al recordar esa época, afirma:

Alrededor de 1950 los nuevos escritores, aún anónimos, a falta de una ocupación más interesante, vivíamos entregados a una bohemia frenética y desesperada. Éramos un conjunto de seres reunidos por el azar: el pintor Carlos Faz, muerto trágicamente a los 22 años; el poeta Enrique Lihn, Enrique Lafourcade, la pintora Carmen Sylva –nuestra musa del momento–, Jorge Edwards, hoy con cargo diplomático en París; María Eugenia Sanhueza, el poeta Alberto Rubio. Bebíamos en la fuente de la filosofía sartreana y, aunque no adoptábamos las formas exteriores de un existencialismo de “music hall”, en privado dábamos pábulo por nuestras actitudes frente al medio social. Nos preparábamos sin saber claramente para qué, en medio de torturas íntimas; pugnábamos por salir, por hacer oír nuestras voces. Los escritores jóvenes y en plena actividad de ese momento eran Francisco Coloane, Óscar Castro, Nicomedes Guzmán. Contaban con una vasta masa de lectores. Al no encontrar en ellos rasgos afines nos sentíamos condenados a un aislamiento irremediable. Nuestros predecesores no se andaban con tantas dudas, iban directo al grano, a fines más o menos concretos: se orientaban hacia el campo social, hacia un esteticismo criollista o hacia la exaltación de valores vitales. En muy escasa medida dábamos visto bueno a aquella literatura; en todo caso, rechazábamos de plano lo oficial: la

3 Edwards, Jorge, “La difícil juventud”, revista *Paula*, N° 335, 4 de noviembre de 1980, p. 37.

4 Filebo, “Retrato y antirretratos: El rey Sol del 50”, *Las Últimas Noticias*, 12 de junio de 1976.

definíamos despectivamente como “burguesa”. Los escritores consagrados, pese a su prestigio y sus premios, dejaban insensible a esta “generación del 50”, inconformista y rebelde, la cual prefería conocer la literatura extranjera. Y la razón era lógica. Los escritores maduros no tocaban nuestra sensibilidad, no teníamos nada que aprender de ellos, pues permanecían engolfados en asuntos que la juventud ya no vivía. Nos encontrábamos en una etapa de inquietudes nuevas con nuevas perspectivas filosóficas y estéticas⁵.

La formación del escritor es atípica. Sus pares en su mayoría tienen estudios formales de diversa índole; Giaconi es la excepción, vuela solo. Como autodidacta, se instruye en la única escuela posible: la lectura indiscriminada, pasión que junto a otra pasión lo llevan tempranamente a sus primeras experiencias literarias.

Yo estudié leyendo todo lo que había que leer, contextualizando, claro, en su tiempo, ésa fue mi escuela, la lectura. Yo lo que aprendí de literatura no lo aprendí en ninguna universidad, ni postgrado de ninguna especie, sino que en la lectura pura y simple de los clásicos, de los malditos, de los no malditos, escritores ilustres y no ilustres, en fin. Todo esto fue lo que me dio esa formación. Empecé a escribir, tal vez, porque quería impresionar a una bella prima. Ese fue el gatillante, que hizo nacer el deseo de expresar vivencias personales. Son las primeras experiencias tanto vitales como literarias. Tenía poco más de 20 años cuando empecé a publicar, en revistas hoy desaparecidas, la antigua revista “Pro Arte” de Enrique Bello, quien luego murió en el exilio en Berlín. Ahí publiqué mi primer texto: un ensayo sobre la poética de Aristóteles aplicada al teatro y fue en esa época que empecé como cronista musical en un diario que tampoco existe ahora, *El Imparcial*, que de imparcial no tenía nada. Luego, “El conferenciante” (1952) fue el primer cuento mío que salió publicado, lo cual significó un hito, porque la edición dominical de *El Mercurio* de esa época acostumbraba publicar en su página número uno, cuentos de Chesterton, Turgueniev. En suma, siempre eran escritores extranjeros. De pronto, un domingo, me sorprende viendo que aparece “El conferenciante”. Eso me llenó de satisfacción, porque por primera vez aparecía un cuento chileno⁶...

La Generación del 50

La del 50 irrumpe en la sociedad chilena fuertemente influenciada por escritores como Dostoievski, Tolstoi, Gogol, Faulkner, Hemingway,

5 Giaconi, Claudio, “Programa para una generación”, *Excelsior*, México, suplemento “Diorama de la cultura”, 17 de febrero de 1963, pp. 1 y 3.

6 Dahuabe, Denisse, “Mi estilográfica es mi metralleta”, en *La calabaza del Diablo*, N°20, año 4, diciembre 2002, pp. 8-11.

Wolfe, Whitman y las diversas corrientes del existencialismo europeo, tanto en sus expresiones filosóficas como literarias donde militan Sartre, Camus, Unamuno, Heidegger, Kaufmann, Beauvoir, Marcel, Abbagnano, Ricoeur y un largo etcétera. Esta generación cultiva el tono escéptico y es reacia a comulgar con creencias religiosas, políticas o sociales. Es lúcida y provocadora y, sin miramientos, se toma por asalto la escena literaria de la época.

Giaconi es considerado un autor fundamental de esta pléyade de narradores, ensayistas, dramaturgos, críticos y poetas. Sin embargo, no todos están de acuerdo en incluirlo en esta cofradía. El crítico Jaime Concha cuestiona dicha pertenencia:

...es todo un malentendido la inclusión de Giaconi en la llamada “Generación del 50”. Las cronologías, aunque explícitas, son aquí sumamente engañosas. “La difícil juventud” se publica en un momento de crisis de la sociedad chilena, de crisis democrática, en un período que sigue inmediatamente a la dictadura de González Videla. Recién el país está saliendo de un gran vacío cultural; las leyes represivas seguirán vigentes hasta 1958; hay escritores –pocos– en el exilio o que están volviendo. Si comparamos este cuadro con la situación de 1973, es obvio que se trata de una represión más artesanal. Es este vacío el que vienen a llenar los escritores que, por el tiempo en que surgen, sus vínculos recíprocos y por el pasado literario contra el que reaccionan, pasarán a llamarse “Generación del cincuenta”. Pero la vida misma, el desarrollo de la historia de Chile con sus implacables evidencias, se encargarán de disolver un grupo en evidencia homogéneo, mostrando su heterogeneidad consustancial. Allá queda Lafourcade, el líder o, más bien, el fñhrer, así, con minúscula; por allá está Donoso, con su monótona, irritante, trasnochada teodicea de clase; por allá, más acá o no sé donde, Jorge Edwards, de indudable capacidad narrativa, *malgré lui* ⁷...

No obstante esta disímil interpretación, el concepto de “Generación del 50” lo establecen sus propios protagonistas y, en este caso, habría que atribuírselo a su mentor: Enrique Lafourcade –aunque el “ideólogo”, la eminencia gris, fue siempre Giaconi⁸–. Con el tiempo, la academia legitima el término a través de innumerables estudios y publicaciones⁹.

Como generación, la del 50 es rupturista y conviven en ella distintas

7 “Presentación de Giaconi”, artículo leído en la Organización de Académicos Chilenos de Nueva York, el 23 de junio de 1979, antes de la lectura ofrecida por el autor.

8 Giaconi le da los fundamentos a la Generación del 50 y los manifiesta en el ensayo “Una experiencia literaria”, publicado en el *dossier* de esta edición, p. 559.

9 *La Generación del 50 en Chile: historia de un movimiento literario*, Santiago, editorial La Noria, 1991. Libro del profesor Eduardo Godoy, uno de los trabajos más exhaustivos en relación con el tema.

posiciones estéticas, incluso opuestas. De todos sus próceres perduran los nombres de José Donoso, Jorge Edwards, Enrique Lafourcade, Pablo García, Jaime Laso, Guillermo Blanco, un tardío Alejandro Jodorowsky –que recién publica en los 90–, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Alberto Rubio, Miguel Arteche, Stella Díaz Varín, y su voz fundacional: Claudio Giaconi.

El movimiento tiene su importancia, le da renovados aires a la literatura chilena. Sus integrantes salen del *ghetto*, concitan el interés de la crítica y tienen una amplia tribuna en los medios. A raíz de la ácida polémica que se origina en el año 59 entre algunos de sus integrantes y una heterogénea crítica, el caso adquiere relevancia a nivel nacional¹⁰. Se debate intensamente por la prensa, en universidades y en encuentros de escritores. Las opiniones se dividen y, aunque parezca increíble, algunos libros, como *La difícil juventud*, se agotan. Época dorada de nuestra literatura.

La difícil juventud

La difícil juventud, como todo libro célebre, tiene su historia. Giaconi empieza a publicar –profesionalmente, si se quiere– por una necesidad. Tiene que avalar su condición de escritor por un proceso que se sigue en su contra, y para justificar su oficio debe demostrarlo formalmente con un libro.

Fue un libro que escribí casi sin darme cuenta. Tampoco tenía la intención de publicar. Siempre sentía cierta desconfianza de la literatura como tal. Para mí la literatura es una forma de vida, de conocimiento, no es sólo escribir ni mucho menos publicar libros. El escritor actual se asemeja mucho a un burócrata cualquiera. Esa aura de la literatura que hacía que tuviera peso, ya no existe... Hoy no hay escritor que lleve vida literaria. Antes había gente que no tenía necesidad de escribir o publicar para eso. El caso emblemático, mítico, es el poeta Molina, que jamás escribió nada. Vivía intensamente la vida a través de la literatura. Eso es lo que echo de menos... Hubo unas disputas entre dos familias vecinas en las que yo me arrogué el papel de defensor de una de ellas; se originaron roces con este vecino, un general retirado, que me inició un juicio por injurias. Se dio orden de detención y estuve dos semanas en la peni, que estaba en la calle General Mackenna, dos semanas que se me hicieron dos meses o dos años. Al final estuve detenido injustamente, porque el juicio se falló a mi favor... Bueno,

¹⁰ Cfr. *Nota a los artículos de prensa*, en este mismo volumen, p. 495.

cuando salió el libro yo estaba bajo el impacto de esta humillación, cara a cara frente a Chile entero, porque fue un asunto muy bullado. Lo literario me tenía sin cuidado... Fue un libro de publicación circunstancial, porque nunca estuvo en mi mente publicar. En realidad, mi ideal de escritor hubiera sido no haber publicado nunca, que todo se hubiera publicado póstumamente. Mi ideal hubiera sido ser un hombre de acción. Un explorador, por ejemplo. Lo último que habría elegido es ser escritor¹¹.

La difícil juventud aparece con este fatídico sello, que le crea un aura especial, la de libro maldito. Pero a esta historia hay que sumarle otra en paralelo, secreta, *la petite histoire*. En esa época Giaconi mantenía una relación con la bella Maritza Gligo, una musa que despertaba pasiones en el Santiago de entonces. La detención interrumpe el *affaire*. Al salir en libertad se entera de que su amada se ha fugado con un pije a Viña del Mar. Con su orgullo golpeado, el escritor va en su búsqueda; la encuentra, los caballeros se disputan los encantos de la doncella. Giaconi saca la peor parte, todo termina mal: con éxito literario, pero desolado.

Poco después contrae una complicada enfermedad a los huesos que lo tiene un año en cama y con riesgo de perder la vida. Todo ese tiempo fue cuidado con esmero por Sibila Señoret, con quien posteriormente contrae matrimonio. De esta época señala:

Luego de publicar el ensayo sobre Gogol, “Un hombre en la trampa”, mi intención era continuar una segunda parte centrada en Thomas Wolfe, pero mi vida ahí llegó al término de una etapa, me fui a Italia con una beca y mis proyectos literarios se desvanecieron. Antes estuve enfermo. Yo estuve muerto. Soy un resucitado. Según dicen, después de esa experiencia la persona cambia radicalmente. A mí me pasó. En realidad, antes quise ser famoso aquí y acá, pero luego me desinteresé de lo que antes me era prioritario. Es como si uno se empapara de la idea de que todo es precario, de que no hay necesidad de agitarse tanto ni tomar las cosas tan en serio, etcétera. Sí, yo estuve muerto. Tenía treinta años¹².

Este drama, vivido como una vorágine, viene a ensombrecer su temprano reconocimiento. El éxito no resuelve su drama existencial. El hecho no es menor, ya que, de alguna manera, exacerba su relación ambivalente con la literatura. De ahí en más, toma distancia de cierta imagen de escritor que se había construido, aterriza, desecha toda parafernalia (extra)literaria para privilegiar la vida y escribir sólo

11 Fuentealba, Marcela, “Lo que escribo lo guardo en los cajones”, *El Metropolitano*, 4 de marzo de 2001, pp. 57-59.

12 Fuentealba, Marcela, *op. cit.*, p. 59.

cuando las imperiosas circunstancias lo requieran. Paradójicamente, Giaconi genera altas expectativas y se alza como la mayor promesa de su generación. Se espera de él una gran novela. Mientras tanto, su primera publicación sigue provocando controversias en lo concerniente a su génesis literaria. Giaconi difiere de la crítica que ve en su libro una reacción al imaginario costumbrista:

[*La difícil juventud* es] el fruto descarnado de la experiencia de un joven que recién se enfrenta a la vida: sus choques, su profundo desconcierto, su rebeldía, la comprobación de que no era cierto todo cuanto se le había enseñado en la escuela o había oído en asambleas. La crítica ha hablado abundantemente de lo que significa esta obra como cambio radical, en lo que a técnica, estilo y procedimientos narrativos se refiere. La obra no nació, como algunos pretenden, de una reacción consciente contra el costumbrismo. Mal podría haber nacido de ello, puesto que su autor jamás se interesó por el costumbrismo. La obra es fruto de las condiciones de una etapa determinada de nuestro desarrollo social. Nada más¹³.

Poco después de estas afirmaciones, se lanza en picada contra el criollismo, hace público su rechazo a la temática y al estilo costumbrista, y propone como objetivos primordiales del programa generacional lo siguiente:

Superación definitiva del criollismo y apertura hacia los grandes problemas contemporáneos: mayor universalidad en concepciones y realizaciones, superación de los métodos narrativos tradicionales (audacias formales y técnicas); mayor riqueza y realismo en el buceo psicológico; eliminación de la anécdota¹⁴.

La difícil juventud cumple con estas exigencias y desplaza a la denostada Generación del 38.

Haciéndose eco de ese espíritu rupturista, Alone, el controvertido crítico, lo celebra sin reparos en una consagratoria crítica.

El arte de Giaconi no es nada tranquilizador. Si traduce, como afirman, el alma de las nuevas generaciones y revela el futuro, ya podemos ir preparando ropajes fúnebres. ¡Qué gran enterrador! Es otra época del arte nacional¹⁵.

El crítico Ricardo Latcham, a su vez, lo califica de “libro clave de una nueva generación”. Ve en Giaconi a un artista avezado en dominar los

13 Sainz, Gustavo, “Claudio Giaconi”, *Novedades*, México, suplemento “México en la Cultura”, 23 de diciembre de 1962.

14 Giaconi, Claudio, “Programa para una generación”, *Excelsior*, México, suplemento “Diorama de la cultura”, 17 de febrero de 1963, pp. 1y 3.

15 Alone, “La difícil juventud”, *El Mercurio*, 12 de junio de 1955.

temas de una época atormentada y angustiosa. Y Antonio Avaria, cuatro décadas después, con motivo de la cuarta reedición del libro, escribe:

Un libro con más de cuarenta años tras de sí podría ser una entidad inexistente, o quizás una reliquia. Ni lo uno ni lo otro. *La difícil juventud* mantiene su fuerza, su vigencia, su sorpresa. El lenguaje, releyéndolo hoy, resulta insólitamente limpio, nada vetusto ni rebuscado; algo duro, sin regodeo sensual; escueto, sin brillo ni oropeles. De estilo abrupto, despojado de metáforas. Estos relatos, apuntes, o cuentos, provocan e inquietan, porque el lector en todo momento abriga la sospecha de que algo pasa por detrás de lo narrado. Al parecer, al autor no le interesa explicarlo todo meridianamente (¿pero, no tiene el mediodía también su demonio?). Está contando otra cosa, más allá o detrás de la trama evidente. Magritte lo describe estupendamente, al pintar a la perfección una pipa y poner más abajo, como leyenda: “Esto no es una pipa”. Es lo que hace Giaconi con su estética de lo sombrío, así bautizada por Jorge Edwards en un prólogo perspicaz e insensiblemente testimonial, acaso una confesión¹⁶.

Edwards, uno de los mejores memorialistas de nuestra lengua, retrata fielmente el espíritu de su época y entrega una lúcida lectura del libro en su prólogo “Los años de la difícil juventud”. El autor de *Persona non grata* es uno de los que mejor percibe “la doctrina Giaconi” y, a su manera, la destaca:

Giaconi trajo a las letras criollas un mundo de incertidumbre, de angustia, de constante indagación, que podía alcanzar matices casi religiosos. Los iluminados de Dostoievski y los predicadores enloquecidos del sur profundo norteamericano, los del condado ficticio de Yoknapatawpha, asomaban en algunas páginas de *La difícil juventud*. Era una atmósfera, una sensibilidad nueva, y ahora podríamos hablar de esa colección de cuentos como un clásico chileno, un clásico, sin duda, maltratado, como su autor¹⁷.

Además de convertirse en un clásico, *La difícil juventud* le quita la camisa de fuerza a la narrativa chilena, le cambia el rumbo sin más. El libro es tan perdurable que sus próximos lectores están aún por nacer.

Una vida errante: Europa, México y Estados Unidos

Giaconi se va a Roma mucho antes del golpe con una beca del gobierno italiano –como también lo hicieran en su oportunidad Armando Uribe y Jorge Teillier–. Presuntamente tenía que estudiar en la Universidad

16 Avaria, Antonio, “Giaconi, el inconformista”, *El Mercurio*, 21 de mayo de 1988, p. 7.

17 Edwards, Jorge, “La escritura en movimiento”, revista *The Clinic*, N° 210, 28 de junio de 2007, p. 27.

de Perugia, pero al poco andar la ciudad eterna lo atrapa. En una extensa entrevista, Ulises-Giaconi relata su odisea:

Roma fue la única ciudad donde Gogol se sentía feliz, lejos de las “nieves miserables”. Lo primero que hice fue visitar la casa donde había vivido, en la Vía Sixtina, Trinità dei Monti, cerca de la famosa Piazza Spagna. Gogol decía que Roma era su “patria de alma” y después continuaba con una volada lírica. Ahí terminó *Las almas muertas*.

Yo vivía en una desembocadura de la Vía Veneto, a una cuadra de la Villa Borghese, a la entrada de esta hay un monumento a Byron con un poema suyo que dice algo así como –declama– “¡Ah, Roma que recibe al exhausto, al incomprendido, que les extiendes tus brazos al perseguido!”¹⁸

El viajero no pierde su tiempo. Recorre la bota itálica de punta a rabo embelesándose con sus tesoros artísticos, lo cual deja consignado en crónicas de viaje que se publican en la revista *Zig-Zag* y en el diario *La Nación*. Después de Roma viaja a Bélgica, donde permanece por un año. Trabaja un verano en el turno de noche en una fábrica de conservas y asiste a algunos cursos de humanidades en la Universidad de Lovaina. Luego salta a los Estados Unidos, viaja de Amberes a Brownsville, Texas, en barco, en una travesía de ocho días:

Llegué a Texas porque tenía un idilio con una texana que estudiaba en Lovaina. Cuando ella terminara sus estudios y volviera a Texas, presuntamente íbamos a casarnos; yo estaba ilusionado. “Aquí se arregla el naípe”, pensaba. Estados Unidos es un país próspero, voy a trabajar, tener una buena situación económica, pero todo resultó un fiasco –se ríe–, un fiasco total¹⁹.

En 1962 parte a México, donde permanece cerca de un año. Coincide en el D.F. con un Manuel Rojas recién casado²⁰ y se relaciona con escritores como Gustavo Sainz y Carlos Fuentes. Allí, por primera vez, vive de lo que escribe: crónicas dominicales para los suplementos culturales de los diarios *Excelsior* y *Novedades*. Quiere quedarse, pero las perspectivas económicas no son buenas. De México se va a Estados Unidos, donde da clases de español y literatura latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Aquí comienza y asume su apagón literario:

Paradojalmente, mi eclipse literario se inició en 1963, como profesor de la Universidad de Pittsburgh. Fue lo que llamo mi “exilio en Siberia”. ¿Por qué entonces

18 Somarriva, Marcelo, “El largo regreso de Claudio Giaconi”, *El Mercurio*, suplemento “Artes y Letras”, 20 de octubre de 1996, pp. E1, E23 y E25.

19 Somarriva, Marcelo, *op cit.*, p. E25.

20 Con la norteamericana Julianne Clark, quien había sido su alumna.

viví allí por seis largos años? Fue por el amor —el amor por dos mujeres— lo que me retuvo. Evidentemente, mi gran salida de ese mundo cerrado fue el mundo abierto que me ofreció la UPI como editor²¹.

Los cantos de sirena retienen a Ulises-Giacconi pero, en un momento de lucidez, hace oídos sordos y da el gran salto: la experiencia de su vida lo espera.

Un poco antes de su llegada a Nueva York, Washington es una especie de *intermezzo* apabullante, ya no para el artista sino para el ciudadano, en el sentido de ciudadano del mundo. La Guerra de Vietnam produce una tremenda ofuscación y le causa un gran impacto, equivalente a lo que sucedió en Chile para el golpe del 73. En Washington trabaja como *free lance* para la Organización Mundial de la Salud, donde traduce informes. Es un período de mucha efervescencia política y de nuevas amistades como la del fotógrafo Marcelo Montecinos y la familia Letelier Morel. Años más tarde le tocará cubrir el brutal asesinato del ex canciller, ordenado por la dictadura de Pinochet dentro del marco de la “Operación Cóndor”.

Nueva York

La Gran Manzana lo seduce, lo hipnotiza, y este amor a primera vista, correspondido, según confiesa, lo saca de los *winter blues*, la típica depresión de invierno. La ciudad se aviene con su estilo *cool*, tanto que la considera su segunda patria. Vive un tiempo en el East Village de Manhattan, en el Lower East Side, y en Tompkins Square, donde sus vecinos son los pintores Nemesio Antúnez, Carmen Silva y Enrique Castro Cid, barrio de artistas donde la presencia de la música, y del *jazz* en particular, es una constante.

... la llegada a este nuevo hábitat hizo girar 180 grados mi cosmovisión; es por ello que digo, parafraseando a Parra, Nueva York me hizo salir del cascarón... Luego vino la bonanza económica por primera vez, al ser contratado por UPI (*United Press International*). De manera que ahí se inició mi vida en Nueva York, en el año 73, donde permanecí hasta 1990, cuando regresé. Fue la ciudad que me marcó²².

Yo viví en Nueva York en varias etapas, al principio me instalé en las cerca-

21 Dahuabe, Denisse, *op. cit.*, p. 9.

22 Dahuabe, Denisse, *op. cit.*, p. 9.

nías de la Universidad de Columbia y al establecerme definitivamente, cuando comencé a trabajar como editor de la UPI, viví en el Upper East Side, a cuerdas de Central Park...

En Nueva York, el *jazz* está muy presente, iba los sábados a ver las bandas que tocaban en Central Park. También vi a Charles Mingus en el Village Vanguard, con su música neurotizante, a Gillespie en el Lincoln Center, también varias veces a Monk en el Five Spots. Ahí encontrábamos a Paul Desmond, que detestaba hablar de música; le gustaba hablar de matemáticas, tema que conversaba con Castro Cid. Recuerdo una vez cuando, en un intermedio, Monk bajó de la tarima y se acercó a la barra a tomar un trago. Castro Cid, que también era pianista, claro que de burdel, le dice:

—Oye, oye, Thelonious, lo que pasa es que tú no tocas bien.

Monk, acariciándose la barbilla, permaneció en silencio por un buen rato, para luego responderle con una sonrisa:

—Pero suena bien, ¿no? A lo que Castro Cid le respondió: Yes, yes, divine, divine.

Nueva York es el lugar donde un aficionado a las bellas artes puede darse un festín perpetuo²³.

Es aquí donde encuentra su centro: se siente un neoyorquino más. Sobre este punto pienso, sin temor a equivocarme, que hay pocos artistas chilenos que hayan logrado una identificación tal con sus calles, sus bares, su ritmo, su estilo y todo ese imaginario que la hace única en el mundo. Ahí todo puede ocurrir: desde encontrarse a boca de jarro e intercambiar saludos con el barón von Bülow²⁴ en pleno Central Park, hasta ser invitado a la fiesta de un capo de la mafia siciliana (si mal no recuerdo era Salvatore Gravano) quien, rendido ante el excelso dominio que tenía Giaconi del *Bel canto*, lo distingue con su amistad. Su encuentro con el aristócrata lo fija en su relato *El affaire von Bülow* y su increíble experiencia con la *cosa nostra* la cuenta al pasar como una de las tantas anécdotas de su vida en la ciudad insomne.

Giaconi tampoco duerme: trabaja febrilmente en *El derrumbe de Occidente*, fiel testimonio de su alucinante paso por la Calcuta del mundo occidental. *El derrumbe...* fue profético: lo vislumbró y, en su memoria, a la hora del adiós, el *skyline* de la megalópolis fue su pasaporte a la otra orilla.

²³ Somarriva, Marcelo, *op. cit.*, p. E25.

²⁴ El barón Klaus von Bülow fue acusado de intento de asesinato, de provocar el coma irreversible de su esposa. El célebre caso fue llevado al cine por el director Barbet Schroeder, donde Jeremy Irons ganó un Oscar por su interpretación.

El mito

La construcción del mito comienza a gestarse el día en que el escritor se va de Chile. Sin nada que perder, apuesta por el azar concurrente: corta las amarras y se sumerge en la vida. La lejanía y un silencio literario que duraría décadas dan origen a la leyenda. Algunos hablan de abducción existencial y literaria. En esos años, con algunas variantes, circulan muchas hipótesis –la principal, que es agente de la CIA–. Tiempo después lo dan por doble agente; que la KGB le pisa los talones por las calles de Nueva York; que nuestro *dandy* ha dilapidado en París, con un estilo inigualable, la fortuna de unas princesas descendientes de los Romanov; que ha muerto en sospechosas circunstancias en una comunidad *hippie* de Aix-en-Provence, al sur de Francia; que baja en patines por la Quinta Avenida disfrazado de Rudolf Nureyev; que vaga por los Balcanes leyendo el tarot; que fue sepultado con honores en la URSS. Por último, que lo han divisado en la antigua Abisinia vendiendo armas como el mismísimo Rimbaud.

Pero, lejos, quien más contribuyó a la elaboración del mito fue el escritor Enrique Lafourcade. El escriba rabioso –le gustara o no a Giaconi– fue uno de los pocos que nos mantuvo al tanto de la vida y opiniones del caballero andante. Sus fuentes de información son las propias cartas que Giaconi le enviara *on the road*:

Incluso, en otra carta –cuenta Lafourcade–, Claudio, desesperado, me dice estar seriamente examinando la oferta de irse como soldado mercenario al Congo, a hacerse matar por una causa (que en su lenguaje) “me importa un ardite”. Casi se va. Casi se convierte en nuestro Rimbaud. Eran los tiempos en que se le comenzaba a desarmar el imperio a los belgas y ofrecían buena paga para ir a defenderlo... Giaconi se movía por el ancho mundo como un barco ebrio. No escribía demasiado (excepto cartas). Había puesto –una vez más– todas sus esperanzas en el amor. La literatura pareció calmarlo en un momento y colmarlo después, sin haber sido capaz de darle ese “continuum” vital que necesitaba con urgencia. Hombre de pasiones límites, sin gran humor (excepto el negro), Claudio padeció (¿padece?) ese sentimiento trágico de la vida que es vasco o eslavo o ambas cosas... Pensar en Giaconi, inventar a Giaconi, es pensar e inventarme yo mismo; así de idénticos hemos sido. Volví a verlo los primeros días de enero en Nueva York. Apareció, finalmente, un Giaconi ruso. Sí, era un soviético en plena

calle 42 con la Quinta Avenida, vestido de cuero negro, sombrero de *astrakán* legítimo, y una barba oscura que casi tapaba entero su demacrado rostro. En medio, rimando con la luz de sus anteojos, una clara y enorme sonrisa. Llovía. Anunciaban nieve. Almorzamos en un restaurante yugoslavo y el “expreso” fue bebido en el Village. Cinco o más horas en que no paramos de hablar. “¿Es cierto que el mito Giaconi sigue creciendo en Chile?”, me preguntó como al azar. “Sigue creciendo”, le aseguré, cortésmente. Me habló que tenía muchas notas, cuentos a medio hacer, que le interesaba la “nouvelle” porque, “después de todo, fue una nouvelle, *El Capote*, la que cambió la literatura moderna” –agregó, sin convencerme del todo. Gogol seguía vivo²⁵.

El silencio

El silencio de Giaconi da que hablar durante toda su vida; sin deseárselo se vuelve motivo de entrevistas, crónicas, artículos y especulaciones varias. En conversaciones con el escritor Luis Domínguez, arroja ciertas luces sobre lo que será una constante en su derrotero literario-existencial.

No creo en lo que he hecho [dice en relación con su obra literaria]. Hay gente a quien le interesa la proyección neurótica de mí mismo. La necesidad de expresarme y escribir es una neurosis. Y yo he combatido mi neurosis y he triunfado sobre muchos defectos míos y cualidades que a la postre resultaron ser defectos. Yo no entiendo la literatura en términos de justificación de mí mismo. La creencia de tener que escribir para estar satisfecho consigo mismo, me repugna. Para mí, la literatura es una forma de conocimiento y una forma de vida... Yo no soy un escritor profesional. Hoy no tengo necesidad de expresarme. Es más, desconfío de tal necesidad. Siento que he practicado la literatura como un error persistente... ¿Vivir para tener material escribible? ¿Por qué? ¿Por qué no estar satisfecho consigo mismo, haciendo cosas éticamente favorables? Para mí la vida es más rica que un libro. Es preciso escoger: retirarse y escribir o vivir simplemente... He hecho un largo viaje por dentro de mí mismo. Ha sido un deseo fanático de ser un hombre y de volver a aceptar el vivir a secas, en su desnudez esencial²⁶.

La figura fantasmal de su silencio lo seguirá donde vaya; será su contradicción por excelencia, su duda existencial. La escritura o la vida, al decir de Semprún. En una entrevista con el escritor Pablo Azócar en Nueva York, confiesa que no le preocupa su largo silencio, que esos años han sido de revisión de su temática. “Resolví que si no tenía nada

25 Lafourcade, Enrique, “I. Claudius”, en revista *Qué pasa*, N° 411, 1 de marzo de 1979, pp. 40-43.

26 Domínguez, Luis, “Claudio Giaconi: Testamento”, en revista *Ercilla*, 19 de septiembre de 1964, pp. 12-13.

importante que comunicar, era mejor no hacerlo”. Según pasan los años, el misterio queda suspendido en el tiempo: críticos, escritores, lectores y amigos, quien más, quien menos, todos elucubran diversos relatos en torno al personaje, todos inverosímiles. Pero Giaconi vive su sueño cosmopolita sin pausa, su rutina neoyorquina no le da respiro y Chile le parece un pariente lejano y mitómano al que es necesario desmentir en ocasiones. Con motivo de una crónica de Enrique Lafourcade, quien insiste en meterlo en un mundo de leyenda y *glamour*, Giaconi ve la oportunidad de dejar las cosas en su lugar:

En su crónica “Generación del 50, 30 años después”, publicada en el N° 743 (Revista del domingo), Enrique Lafourcade se entrega nuevamente a su vicio impune de aludir a mi persona como si yo fuera un ente ficticio y no un ser real de carne y hueso. Me pregunto cuál es el afán del colega de hacer pasar sus fantasías por realidad ante sus muchos lectores... Mi realidad actual, que Lafourcade “periodista” no se ha tomado el trabajo de averiguar luego de un lapso de 20 años, y que prefiere sacrificar en aras de la “leyenda”, podría caber en cuatro párrafos, cuando no en menos. Trabajo en periodismo y dedico mi tiempo libre a la escritura. De vez en cuando ofrezco lecturas públicas de capítulos y fragmentos de una novela *in progress*. Le he perdido el miedo a publicar y espero sacar un libro dentro del próximo año, y luego otro y otro. Es una comezón que me volvió y que no sentía desde hace un largo tiempo. Trabajo actualmente en tres libros: relatos, novela corta y novela. En suma, y como para contrariar con un *happy ending* el *script* de nuestro inventor, después de un largo proceso, he redescubierto mi vocación literaria y he vuelto al primer amor, con pasión, aunque sin la cuota de enfermedad de antaño, sino más bien como un acto de liberación. Y eso es todo lo que hay que decir en lo que a mí respecta: el resto es mito²⁷.

En una extensa carta a Jorge Edwards —fechada en Nueva York, el 25 enero de 1982— le expresa, entre otras cosas, que está de vuelta en el redil escribiendo hasta 25 páginas diarias y publicando por todas partes, que “el molino literario” lo pone en marcha ese mismo año.

Te escribo ahora y te mando este recorte publicado recientemente en la revista mexicana *Plural*, que aclara algunos de los equívocos creados por mi prolongado “silencio” y que ofrece una cara muy diferente a las necrofilias de nuestro irredento Lafroustrade (sic)... Sabrás que me hice un paréntesis en la composición de “F.”, y el resultado es que acabo de agregar un libro más a mi módica lista... Se trata de un ciclo de “poemas neoyorquinos” con el título de *El derrumbe de Occidente*...

²⁷ Lafourcade, Enrique, “Giaconi según Lafourcade”, *El Mercurio*, “Revista del domingo”, 5 de julio de 1981, p.15.

Te sorprenderá saber que, luego de terminarlo, y después de sentirme vacío por un par de días, en vez de volver a “F.” me lancé a escribir una novela —en inglés!—, y de la que en poco más de dos semanas he escrito ya 16 capítulos. Se llama *Orlandi’s ordeal*, y en cierto modo se complementa con “F.”... La acción está basada en N.Y. en los primeros meses de 1982. En cierto modo, son variaciones de “F.”... Me he enterado con estupor que ya no existo para los antologadores del cuento chileno “contemporáneo”... Es porque no soy contemporáneo, o porque no soy cuentista? Entiendo que es una antología de sólo los “presentes” y no los de “afuera”. Te confieso que me sentí algo incómodo al ver que no figuraba en ella y sospechante también de que los zares culturales chilenos actuales me han tirado definitivamente la cadena... ¡Paradojas!, y que después de años en que se especuló en la prensa sobre mi “silencio”, ahora que me destapo, expurgado de antologías, ni una línea por ninguna parte, excepto tu artículo de *Paula* que todavía recuerdo. En fin, hay que concluir que son raros los chilenos. Hay que concluir que hay un espíritu anarco en el chileno, que es lo que aflora en el capítulo que te mencionaba que sale en estos días (“Voces del 18”) que trata del parloteo, discurso y hueveo de una veintena de exiliados chilenos pre y post golpe, de diversos estratos sociales y culturales reunido en un *loft* del Soho para celebrar el día de las fiestas patrias, en que a pesar de estar todos básicamente al mismo lado de la verja, terminan todos peleados y agarrándose a puñetes. El cuadro es pesimista, pero lleva un reconfortante epígrafe de Samuel Johnson: “A man, sir, should keep his friendships in constant repair”²⁸. Difícil que pudiera publicarse en Chile... hay algunas referencias a cosas contingentes harto crudas. No me puedo impedir de pensar que las autoridades educacionales me han convertido en un escritor paria en mi país, empezando por la arbitraria medida que adoptaron en 1974 de sacar del curriculum de lectura *La difícil juventud*... y a propósito, tú que te desdoblas en librero, cómo va el librito, se vende todavía, se ve en librerías, lo piden? Supongo que tu librería será uno de los pocos lugares que van quedando en Chile en los que todavía se habla de literatura. En estos momentos de aridez y de aspaviento el meneo de la cosa literaria me parece esencial, porque va abriendo espacios mentales y haciendo adquirir conciencia. Es importante que vuelva a gravitar el espíritu humanista libertario de la *grey* del 50, y en eso me declaro optimista de los alcances sorprendentes que puede adquirir la literatura en determinados momentos. Sabrás que en uno de los poemas en inglés del “Septet”, que es como un libro dentro del libro, digo “I am an unreconstructed child of the Fifties”²⁹ por mi fe en los efectos liberadores de la palabra y la ventilación de ideas en tiempos de sofocación. Sobre todo, hay que impedir que se cree una cultura chilena escindida, dos culturas, la de adentro y la de afuera, la oficial y la maldita... Veo que una vez más me he dejado llevar por la locuacidad, pero, si bien examino las cosas, eres el único nexo, o uno de los pocos nexos que me queda con el país de la

28 Un hombre, señor, debería reparar constantemente sus amistades.

29 Soy alguien que se quedó en los 50.

ausencia, lo que no quiere decir que yo no quiera participar en el país de ahora, y porque tú también has probado ser un “unreconstructed child of the Fifties” con la cuota de los años 60 que se necesitaba para equilibrar la cosa. A mí el exilio me parece una calamidad, pero a Chile yo no puedo volver y voy a tener que seguir haciendo antesala, y sobre todo que mi incursión en el periodismo internacional no me ha condecorado para nada con las autoridades.

Pero, en fin, lo importante es que volví a la literatura, al primer llamado, y sé que a ti puedo contártelo porque compartimos ese mundo (¿mítico?) de los 50.

Tírate, pues, una línea de vez en cuando y le das mentís al Chile, país sin cartas.

Lo curioso es que no sabemos si Giaconi finalmente envió su epístola a ese “país sin cartas” y a ese destinatario, ya que extrañamente el original permaneció en su poder hasta el fin de sus días³⁰. En la misiva insiste en que su silencio no es tal, y al parecer es cierto. En todo caso, el suyo es un paradójico silencio verborrágico, o verbotrágico: Giaconi escribe pero no siente la necesidad de comunicarlo; aunque se trate de cartas, el género más marcado por la presencia de un receptor.

El recorte —al que alude en su carta a Edwards— es una entrevista que le hiciera Poli Délano en Nueva York, en donde, a la pregunta: “¿A qué se debió que te alejaras de la literatura por más de dos décadas?”, Giaconi responde:

Hay una larga serie de factores. Considero que de acuerdo con la noción de que la guerra es la continuación de la política por otros medios... [¿Lenin? ¿Clausewitz?, pregunta Poli Délano]. Lenin. Digo que de igual modo a veces en un escritor el silencio también es la continuación de la literatura por otros medios. Mi alejamiento de la literatura coincidió con mi cuestionamiento de la misma, de sus alcances, su poder, sus límites. Pero yo dejé de publicar, no de escribir. Seguí escribiendo para soltar la mano, como se dice, y como por largo tiempo no tuve la urgencia de comunicar, me dediqué a explorar la experiencia vital en estado primario. Para mí la literatura había sido un vehículo de la disconformidad personal, rebeldía ante ciertos aspectos injustos de la realidad; pero cuando Chile, en el final de los 60, se orientó hacia programas de mayor justicia social y mayor participación popular, desapareció el “reto” literario. El reto lo encontraba aquí, Vietnam y todo lo demás; pero no me hallaba aún equipado para abordar la tarea y unir el “aquí” y el “allá” en una experiencia única, como he podido hacerlo ahora. Fueron factores que retardaron mi “retorno”. Pero al menos, al aparecer nuevos retos, no vacilé en pasar de la contemplación pasiva al estado de participación activa³¹.

30 Durante su última convalecencia, Giaconi me hizo entrega de un capítulo inédito de “F”. Entre sus páginas venía esta carta.

31 “Claudio Giaconi: las razones del silencio”, revista *Plural*, N° 122, noviembre de 1981, p.11.

Junto a esta entrevista, *Plural* publica el texto “Tercera Noche” que se anuncia, entre paréntesis, como “Fragmento de un capítulo de *Pasión y triunfo de Olivia O’Connor*, novela corta que integra “F.”, novela *in progress*”. De este fugaz renacer de Giaconi queda registro en *La Bicicleta* (Santiago), *Neue Deutsche Literatur* (Berlín), *Araucaria de Chile* (Madrid), *Plural* (México) y *Literatura Chilena: creación y crítica* (California). Sin embargo, de todo lo anunciado sólo publica –tres años más tarde– *El derrumbe de Occidente*. Luego de vuelta al mutismo, a la no necesidad de comunicar, al no entusiasmo. Sin duda, esta suerte de bipolaridad literaria, sumada a una autocrítica exacerbada, provoca en el escritor una inmovilidad que se acrecienta con el tiempo. Sus expectativas son altas:

Porque lo que no agrega, mata, de manera que no voy a estar agregando una lista de libros cuando lo que dije ya está dicho, y lo que he estado escribiendo a través de los años no agrega algo nuevo. Añadir simplemente un número se llama supernumerario. No se aumenta la capacidad de radiación, sólo el número de títulos. A veces basta un libro o dos para producir la radiación. Y el resto, si no es indispensable, si no es imperativo categórico, es mejor no publicar y quedarse callado³².

De esta lapidaria declaración se desprende que Giaconi, en su catecismo ilustrado, sigue la rigurosa escuela de los escritores atormentados por lo que, en sus días, Roland Barthes llamó la “responsabilidad de la forma”. Se esperaba de él una gran novela y en más de una ocasión fue anunciada con al menos dos títulos tentativos: “La difícil madurez” y “F.”. Pero no la escribe, sólo deja algunos notables fragmentos o capítulos donde se deja entrever que, de haberla terminado, hubiese sido una obra mayor, su obra maestra. Sin embargo, su inconformismo pudo más: “No me gusta producir cosas espurias, caprichosas, no genuinas. Siempre voy a buscar, pero lo que he encontrado no me satisface ni a mí mismo. Entonces, ¿cómo publicar?”³³.

En un breve texto, *El reverso de la escritura*, Martín Cerda confiesa: “Quizás, como todos, debí comenzar soñando con un libro total, para luego caer en la certeza de que la única escritura total es el silencio”³⁴.

32 Fuentealba, Marcela, *op. cit.*, p. 58.

33 Rivera, Angélica, “Claudio Giaconi, 40 años después: La literatura no le interesa a nadie”, *Las Últimas Noticias*, 20 de julio de 1990, p. 28.

34 Cerda, Martín, *Escombros*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p. 31.

Pienso que a Giaconi le ocurrió algo similar: sueña la “novela total”, tiene el talento para hacerla, la vislumbra, tiene la partitura –movimientos completos–, la tiene en mente y alma, y luego la guarda en sí mismo, en el silencio. En esta coyuntura surge, entre bambalinas, una figura que representa con fervor: la postergación. En este gesto radica su enigmática renuencia. La coartada le resuelve en forma transitoria las expectativas que genera su propia escritura. Al definir su espacio de creación como novela *in progress* se resguarda de la exigencia de publicar, ahora puede o no escribir, pero liberado ya del rótulo “escritor profesional”.

La estructura de “F.” visibiliza esta política. En palabras de Pablo Azócar la novela es “una especie de retrato crítico y alucinado del sistema de vida norteamericano, visto a través de fragmentos sucesivos, cada uno autónomo. Esto lo hace temer –¿o anhelar?– que jamás llegue el final definitivo”³⁵.

En este último punto coincide con Jorge Edwards: “Su tendencia al texto interminable, sucesivo, abierto, a la manera del James Joyce de *Finnegans Wake* o de nuestro Juan Emar en *Umbral*, era, se podría decir, vocacional, instintiva, vertiginosa”³⁶.

La trama de “F.” transcurre en Washington D.C., entre abril y mayo de 1970, en el hospital psiquiátrico Saint Elizabeth, donde Ezra Pound estuvo encerrado doce años. La novela es –al decir de Giaconi– “una invención autobiográfica, pero no autobiográfica en el sentido del realismo burgués”. Y tiene razón, la clave de “F.” se encuentra en esa definición.

Giaconi se inspira en hechos reales: en recurrentes conversaciones menciona la fuente, la excéntrica vida de Enrique Castro Cid. El pintor llega a Nueva York sin escala, directamente desde Machalí. Ahí conoce a una texana millonaria con quien posteriormente se casa, dando inicio a una vida de *glamour* y excesos. Tiene sus 15 minutos de fama, que por cierto incluyen sonadas exposiciones en el Soho y míticas noches de juerga con lo más granado de la bohemia artística de esos años.

35 Azócar, Pablo, “La difícil madurez”, en revista *Hoy*, 14 al 20 de abril de 1982, pp. 31-32.

36 Edwards, Jorge, *op. cit.*, p. 27, 28 de junio de 2007.

Luego, la caída. Del vértigo pasa a la decadencia más penosa; el delirio asoma. La texana lo abandona y Castro Cid pierde progresivamente la razón. Sueña y, en un acto instintivo de salvación, pide que le ensillen un burro para regresar a Machalí. Giaconi, su amigo de correrías, lo apacigua, le sigue la burra y lo interna en una clínica psiquiátrica. El resto es literatura.

De aquí nace el personaje de su mítico texto: Castro Cid, transmutado en “F.”, se vuelve protagonista de su escritura y el tema de la locura se instala en su imaginario con la fuerza de una atracción fatal. A partir de este punto de inflexión Giaconi se propone una audacia formal mayor: llevar la locura al dial de la realidad y viceversa; y en ese entramado, desaparecer, volverse invisible en su vicaria invención “autobiográfica”. Esa es su tentación: diluirse en esa escritura.

Un antecedente vital de esta ambiciosa apuesta la encontramos en la genial novela de John Kennedy Toole, *La conjura de los necios*³⁷. Giaconi se inscribe en una fascinante tradición que ha ido conformando una singular familia de renuentes: Kafka, Rimbaud, Svevo, Macedonio Fernández, Rulfo, Salinger, Felisberto Hernández y una larga lista que podemos encontrar en esa joya que es *Bartleby y compañía*, de Vila-Matas³⁸. Nuestro personaje, sin duda, calza en ese modelo de escritor de culto: “La literatura le importaba menos que el pensamiento y la publicación menos que la literatura, es decir, casi nada”, Borges *dixit*. Esta evocación de su venerado maestro Macedonio Fernández también refleja la impronta de Giaconi.

Se podría seguir elucubrando *ad aeternum* sobre las razones de su silencio, pero sabemos que la vida es una misteriosa trama de azar, destino y carácter. Por ahora me quedo con unas certeras y sentidas palabras de su amigo-enemigo, enemigo-amigo, Enrique Lafourcade:

Es cierto, Claudio. Ya no es como antes, ya no somos los mismos. De todos modos, ese medio siglo de silencio me produce estupor. Aunque respeto el misterio de la creación y el otro, de la vida. Las tristezas, los viajes, los expolios, los amores

37 Esta novela es una de las obras más relevantes y originales de la segunda mitad del siglo XX e Ignatius Reilly, uno de los protagonistas más entrañables de la literatura norteamericana de ese siglo. A través de este delirante personaje el autor hace una extensa y demolidora denuncia contra una sociedad desquiciada. El novelista se suicidó sin siquiera imaginar que su obra llegaría a ser publicada.

38 Libro donde la frontera entre lo real y lo imaginario desaparece. Vila-Matas, en forma magistral, pone de manifiesto su identificación entre vida y escritura, personas y personajes.

perdidos (¡ay, amor que se fue y no vino!). Los caminos de la tierra, los amigos muertos. Hay tantas respuestas a un silencio³⁹.

Las afinidades electivas

Giaconi, como muchos intelectuales de su generación, es un escritor culto que habla de literatura y escritores. Su repertorio de lecturas es francamente abismante y entre sus predilectos están: Dostoievski, Goncharov, Turgueniev, Dickens, Thomas Hardy, Sterne; también Rabelais, Rousseau, Diderot, Saint-Simon, Kierkegaard, Ibsen, Faulkner, Musil, Walser, Camus, Céline, Apollinaire y los escritores en movimiento: Stendhal, Gogol, Stevenson, Melville, Conrad, Kerouac, Cendrars y Wolfe. Sobre estos últimos, es enfático:

Prefiero al escritor más bien zarandeado por la vida, que escribe por una necesidad de sobrevivencia visceral; no al escritor sedentario encadenado al escritorio, sino lo contrario, al escritor en movimiento. Podría tratarse también de un escritor sedentario, como Virginia Woolf, pero con una escritura en movimiento⁴⁰.

Al reflexionar sobre estas preferencias, Jorge Edwards encuentra pistas en las que no había pensado y establece una clara relación entre Giaconi y los escritores errantes:

Stendhal y Rousseau eran viajeros sin un destino claro, más vagabundos que viajeros, paseantes solitarios y soñadores. Hacían una literatura de la subjetividad, de un yo cambiante y en permanente búsqueda. La identificación de Claudio Giaconi con esos autores, exploradores de espejismos internos, buscadores en último término insatisfechos, condenados a buscar siempre y a encontrar respuestas más o menos evasivas, explica el carácter de ensayo, de reflexión libre, que tiene toda la obra narrativa suya. Y explica, también, la importancia de su ensayo sobre Gogol. En el sentido más moderno, más actual, más creador, la escritura de Giaconi derivaba de la lectura⁴¹.

El enfoque de Edwards es pertinente. Giaconi es un escritor no programático y esa libertad le permite crear una literatura no convencional y cuestionadora. Tras la lectura de *Las almas muertas*, por ejemplo, se vuelve un exégeta de Gogol y termina escribiendo *Un hombre en*

39 Lafourcade, Enrique, "Giaconi Revisitado", *El Mercurio*, 26 de abril de 1998, p. D26 y 31.

40 Somarriva, Marcelo, *op. cit.*, p. E25.

41 Edwards, Jorge, *op. cit.*, p. 27, 28 de junio de 2007.

la trampa, ensayo elogiado en su tiempo por Julio Cortázar, Germán Arciniegas y Carlos Fuentes.

Si bien la lectura determina, en algunos casos, la escritura de Giaconi, ésta no llegaría a buen puerto si no estuviera anclada a una sensibilidad social. Leyéndolo, no quedan dudas:

Dostoievski me llevó a seguirle el hilo a los escritores rusos: él dice que “todos salimos de *El Capote* de Gogol”; ahí había un referente. Me entusiasmé tanto con Gogol que escribí un ensayo sobre él que no tiene una intención historiográfica, sino introspectiva. A mí no me interesa Gogol en relación con su tiempo sino al nuestro, incluso en relación con Chile. Al leer a Gogol, sobre todo *Las almas muertas*, me di cuenta de que si cambian los nombres –en vez de Popov, González– era Chile. La relación en el campo, por ejemplo, la manera en que los peones eran tratados por los latifundistas, está sacada de *Las almas muertas*⁴².

Giaconi era un intelectual lúcido que encarnaba como pocos la ética camusiana del hombre rebelde, esa que está más atenta a un deber de conciencia que a discursos ideológicos o a retóricas partidistas. En sus posiciones políticas era un francotirador de cuidado, cercano al anarquismo libertario. Como escritor tenía sus convicciones, sus prioridades: en lo esencial, le daba a la literatura una función de incidencia social. Con los años cambia de opinión y se reconoce como un desencantado de las posibilidades de la literatura:

...la literatura no le importa mucho a nadie. Sólo tal vez a los literatos y a algunos periodistas. Lo que nosotros, la Generación del 50, llamábamos cultura y ejercicio cultural, no lo encuentro en esta vuelta a mi país... en la literatura nueva, veo que el escritor ha caído víctima de esta frivolidad colectiva y esta masificación de la cultura. Hay una literatura puramente “exitista”. No veo que haya surgido un escritor realmente impactante después de nosotros. Tal vez Skármeta lo haya conseguido, pero después de él no veo a nadie⁴³.

...el escritor pasó a ser un esclavo del mercado. Marguerite Yourcenar se lamentaba de que el escritor de hoy haya perdido libertad de elegir su escritura, en el sentido de que no siempre escribe lo que él desearía escribir. ...Es lo que se llama traición de los intelectuales. La literatura *light*, la jerigonza posmoderna son sólo los reflejos escuálidos de la época que se pretende representar y al arte no lo concibo como reflejo sino como una interpretación de la realidad⁴⁴.

42 Fuentelba, Marcela, *op. cit.*, p. 59.

43 Rivera, Angélica, *op. cit.*, p. 28.

44 Somarriva, Marcelo, *op. cit.*, p. E24.

Giaconi viene de vuelta y es un convencido de que la literatura sirve de muy poco y menos en el sentido de cambio social. El libro puede cambiar algo, pero no el de ficción o creatividad pura. Por esta razón, apuesta por textos que capturen el malestar social, que lo investiguen y ofrezcan por contraste una solución. Para él, un ensayo o un poema pueden ser más reveladores que un cuento o una novela. La literatura tiene que provocar para que produzca un eco. ¿Será por esto que pasa (¿o se fuga?) a la poesía?

El desembarco en la poesía

Ya en los años 50 el crítico Hernán Díaz Arrieta (Alone), en su laudatoria crítica a *La difícil juventud*, repara en el epígrafe del libro. Son tres versos de Nicanor Parra:

Me preguntaron que de dónde venía/ Contesté que sí, que no tenía planes determinados/ Contesté que no, que de ahí en adelante.

Alone ve una especie de código de rebeldía en “esas fugas ilógicas” que proclaman “la independencia del escritor contra las imposiciones habituales, sociales, el buen sentido y la claridad del idioma”. Encuentra que la escritura de Giaconi “enturbia el aire, revuelve la atmósfera y causa efectos singulares que inquietan la razón, a veces como ciertas páginas de Poe, tan lúcidas. ¿Claudio Giaconi sería, entonces, un poeta?”⁴⁵. Termina preguntándose el crítico.

Creo que Alone nunca imaginó la validez que tendría su pregunta y menos que sus sospechas se confirmarían 30 años después, cuando aparece en Nueva York *El derrumbe de Occidente*. Efectivamente era un poeta, y de los buenos. Su desembarco en la poesía es progresivo y obedece, entre otras cosas, a un cambio radical en el valor que, con el correr del tiempo, le adjudica a esta forma. Su giro copernicano queda de manifiesto al tenor de estas elocuentes declaraciones:

En Chile, la novela se acerca a una etapa de madurez. La narrativa, en general, se impone nítidamente sobre la poesía. La gran trinidad de Neruda, Huidobro, De Rokha –y la Mistral– sólo ha engendrado epígonos que no alcanzan jamás la

45 Alone, *op. cit.*

altura de sus modelos. Se ha operado el paso de los géneros poéticos a los géneros narrativos. Es un paso lógico: la poesía canta, la prosa comenta, analiza, cumple una función catártica. Dentro de nuestra etapa de desarrollo como nación, la narrativa es la única dimensión que nace como fruto de este desarrollo y que recaerá en él⁴⁶.

Diría que la narrativa no tiene futuro; quizás otros géneros, como el ensayo y la poesía, sí. La narrativa chilena está demasiado encuadrada y no sale de ese cuadro; el ensayo y la poesía tienen aún un campo abierto⁴⁷.

Leo más poesía porque me sorprende de algo; la prosa ya no me sorprende, excepto la prosa de periódico: la literatura no se encuentra sólo entre tapa y tapa de un libro, puede producirse en forma volandera, en una publicación cualquiera. Me interesa la poesía porque opera en el eje de la virtualidad de la existencia, en contraste con la virtualidad de la prosa narrativa, que nos hace creer que esto es plausible. ¿Y a quién le interesa que la marquesa salió a las cinco? Porque ese es el canon de la narrativa: la marquesa salió a las cinco. ¿Qué importa? Podría haber salido a las seis. Ese afán de la narrativa por presentar como creíbles las cosas es lo que me la hace sospechosa, porque la vida no es así. La prosa fluctúa entre lo factible y lo plausible. En la poesía no hay fluctuación, la poesía es un magma idiosincrático poco mensurable con los dones de la razón. El lector de prosa lee con la razón, el de la poesía lee con un sexto sentido. El poeta escribe desde el caos, no para darle sentido, porque hay cosas que no se pueden esclarecer y hay que aceptarlas así, como esos sarcófagos que están cerrados y no entregan sus secretos⁴⁸.

En su historial poético hay un par de peculiaridades poco conocidas: su notable ensayo *Un hombre en la trampa* lo concluye con un extenso poema de su autoría y fundamenta su decisión con un argumento que ya evidencia su natural inclinación por las posibilidades expresivas que encuentra en la poesía.

En los años 60, en su periplo europeo, ya escribe y publica dos poemas en francés: “Litanie á París pour lire dans n’importe quel stade” y “Fin de la journée”. Este interés, con algunos matices, es de siempre y se manifiesta en su temprano entusiasmo por Parra (justo cuando la poetancia militante en Chile execraba su obra), por el inglés Thomas Hardy y en su incondicional amistad con Enrique Lihn, a quien considera un hermano.

La incursión en la poesía es una clara expresión de su vitalidad creadora:

Bueno, yo derivé hacia una forma más científica de escritura. Para mí eso es la poesía, o lo que yo entiendo por poesía [...]. Para mí, la poesía significa la posibili-

46 Sainz, Gustavo, *op. cit.*

47 Diario *La Tercera*, 12 de diciembre de 1997.

48 Fuentealba, Marcela, *op. cit.*, p. 59.

dad de sentirse completamente libre, sin lastre. Supone un poco echarse a volar⁴⁹.

Escribo poemas para joder, no para acariciar. Sigo siendo el mismo inconformista de los años 50. En eso no he cambiado un ápice. Para mí, los poemas son una especie de diario íntimo, ideas o temas expresados en una línea fulgurante, una taquigrafía mental. En cambio, la novela me exigía páginas y páginas. Me transformé en un poeta –no sé si bueno o malo– tratando de encontrar una forma que no me exigiese ninguna clase de retórica o de adorno⁵⁰.

A la postre, Giaconi sobrepasa sus propias expectativas. Su pluma vira ostensiblemente hacia una escritura más política, lo que, sin duda, le da un nuevo impulso en esta reinención a la medida.

El regreso

Su partida de Nueva York se debe, entre otros motivos, a su trabajo en la UPI: como periodista se destaca por denunciar e informar sobre las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet⁵¹. Este hecho le trae como consecuencia algunos seguimientos y una actitud hostil por parte del consulado, que le niega la renovación del pasaporte. A la par, Giaconi solicita a la UPI un traslado a la agencia de Buenos Aires, cambio que le permitiría continuar su carrera de periodista en mejores condiciones económicas. Pero la suerte está echada: se ha ganado con creces la inquina de sus jefes, quienes cruzaban información preguntándose si acaso Giaconi era marxista o se hacía. El caso es que no sólo le deniegan la petición, sino que además comienzan a hostilizarlo hasta que, por dignidad, se ve en la obligación de renunciar.

En esta coyuntura, Ulises-Giaconi escucha el llamado del terruño y, de un día para otro, quema las naves y dice adiós para siempre a la ciudad que tanto amó.

Regresa a Chile en 1990, después de tres largas décadas. En su equipaje carga con una leyenda alimentada por su ausencia, un silencio de penitente y una fama de *enfant terrible* que lo persigue desde

49 Véjar, Francisco, “Claudio Giaconi: duro de matar”, *La Época*, suplemento “Literatura y Libros”, 26 de junio de 1994, pp. 4-5.

50 Rivera, Angélica, *op. cit.*, p. 28.

51 El golpe de Estado de 1973 lo afecta directamente: son asesinados sus amigos Arsenio Poupin, asesor de Allende, Orlando Letelier, canciller del Gobierno de la Unidad Popular, Rodrigo Rojas Denegri y Cristián Montecinos.

los años 50. Su reencuentro con el país, en los inicios de la transición, fue uno de los mayores impactos de su vida. Le sorprende lo mal que se tratan los chilenos, tanto en lo cotidiano como en el ámbito de la cultura. Durante mucho tiempo se siente extranjero, se recluye en la inseguridad, choqueado con el Chile nacido de la dictadura. Cree haber llegado a Johannesburgo, en pleno *apartheid*. Para colmo, la gente de su edad lo aburre soberanamente, hay una especie de rechazo inconsciente. Giaconi toma distancia de sus colegas con argumentos de peso: “Ellos están en un ámbito tan distinto al mío. Son tiesos, poco flexibles, poco lúdicos”. Evidentemente, no le gusta mucho la compañía de los escritores:

...es una cáfila de gente excesivamente vanidosa, excesivamente autorreferente, excesivamente inmodesta, la calidad humana del escritor para mí es importante⁵².

Se siente solo. Se ha alejado de su musa francesa y la ausencia de Enrique Lihn le pesa más de lo imaginado⁵³. Sólo le queda el consuelo de reencontrarse con su viejo amigo, el talentoso Antonio Avaria, quien como siempre lo acoge con la calidez que le era propia. Pero aún faltaba una última decepción: otra de las razones de su vuelta es de orden afectivo. Pensaba encontrarse en Chile con un gran amor —una de sus primas—, pero cuando llega se entera de que se había ido a su propio destierro (Canadá): “Fue terrible. Me pareció una burla del destino”⁵⁴, confiesa, y con toda razón.

Dentro de este desolador panorama hay un fenómeno que registra y en su fuero interno le da al menos cierta satisfacción: es revalorado constantemente por las generaciones más jóvenes de poetas, que buscan su compañía. Gracias a esta acogida, con el tiempo se resigna y asume la fatídica cadena de hechos consumados. Hace las paces, asimila el cambio, queda mano a mano y, con este último aire, se vuelca a vivir el *under* de los 90.

En su rutina, el *flâneur*, a pesar de encontrarse *in the middle of nowhere*, no se priva de nada. El *dandy* “se castiga” a su manera: vida de café, conciertos en el Municipal, *jazz* de la costa oeste (Coleman Hawkins,

52 Fuentealba, Marcela, *op. cit.*, p. 59.

53 Una noche de copas en el Bar Hemingway, al recordar a Lihn, se quiebra y evidencia su desconsuelo.

54 Azócar, Pablo, “Claudio Giaconi viene volando”, *El Mercurio* “Revista de Libros”, 1 de julio de 2007, p. E14.

Lester Young), baños turcos, comida japonesa, vinos a discreción, *cannabis* andina, excursiones al litoral y largas tertulias en el departamento de María José del Río, en el “templo de los (a)leves” y en la mítica casa⁵⁵ del poeta Mauricio Barrientos, lugares donde por fin encuentra un oasis a su eterna juventud. Pero sobre todo, por razones de Estado, privilegia los lugares de copas: coincide con Raúl Ruiz en que “la única cultura verdadera en Chile se da en los bares”. Este axioma lo cumple al pie de la letra, para suerte de los parroquianos que alguna vez se lo toparon por las vidrieras irrespetuosas, cuando todavía el mundo se agitaba ante sus ojos.

Quemando las naves

Hay un punto de inflexión en los últimos años de su vida. Un punto de no retorno que acelera drásticamente su partida. Corre el mes de febrero del 2004 cuando toma la decisión de abandonar la casa de su hermana en Las Condes, después de una larga convivencia de 14 años. Hasta ese entonces el *flâneur* gozaba de buena salud y demostraba una resistencia de gladiador ante el rigor de una bohemia azul cobalto.

Cumpliendo con un deseo largamente postergado, se lanza, una vez más, a la aventura de vivir solo. Se va a un departamento de la calle Rosal, en el barrio Lastarria; el de su juventud, en el epicentro del “Valle de lágrimas”. Ya no tendrá que atravesar todo Santiago para “irse al sobre” bajo la atenta mirada de su fiel taxista –el “Cabeza de Ajo”–, que al primer llamado corre raudo a rescatarlo de esas noches de gala interminables. De ahora en más no necesitará moverse, tiene todo a la mano. Al principio no sale del barrio, después no sale de la cuadra y por último no sale del departamento. Milagrosamente, en el mismo edificio, descubre unos ángeles proveedores que, por unos dólares más, le solucionan su vida “práctica”: almuerzo a la cama y abundante *cannabis* terapéutico. La escena está dispuesta y, como un mandarín chino, uno tras otro, se lo fuma todo. Cae en la ensoñación

55 Ubicada en la calle Granados 538, donde el poeta anfitrión implementó la generosa política de “cielos abiertos”, lo que permitía el permanente tránsito de artistas, poetas y entrañables personajes de la picaresca santiaguina. Entre los años 1995 y 2002 fue un lugar de encuentro de Giaconi y algunos de sus amigos.

opiómana: la atmósfera del primer plano distorsiona la retina del perseguidor, lo seduce, e intempestivamente la realidad lo abandona.

Giaconi, implacable, no retrocede: con una seguridad espantosa se sumerge en el delirio de una manera triunfal, grandiosa. Quien no conociera a Claudio pensaría que toda su vida esperó este momento. Instalado en un discurso polifónico asombra en su sobrecogedor y natural histrionismo. Se da el lujo de explorar *in situ* el entramado de “F”. Ya dentro de la novela la simetría es perfecta y, con cierta satisfacción flaubertiana, exclama: ¡“F.”!, soy Yo... La metamorfosis ha concluido.

El espectáculo, por momentos, es tan bizarro, que las funciones se agotan rápidamente. Su público (periodistas, poetas “jóvenes”, muchachas en flor) lo aclama. Un ferviente admirador llega a decir —ante la baja de peso ostensible del *performer*— que el maestro ha decidido abandonar su cuerpo, liberar su espíritu. Lo cierto es que a esas alturas y bajo los efectos de los *Artificial Paradises*, Giaconi ayuna involuntariamente y ese descuido *kamikaze* le pasa la cuenta con la velocidad del rayo. Contrae una tuberculosis fulminante que lo tiene largos y tediosos meses hospitalizado. La recuperación es lenta y, como en el tango, “los amigos ya no vienen”. Salvo algunos gestos provenientes de su círculo de hierro, la malquerencia *chilensis* se hace sentir.

En esas tardes de hospital —con vista a un surreal camposanto católico— (¿habrá registrado a Pezoa Véliz?) vuelve lentamente a la realidad...

Lo dan de alta y se va directamente a una cómoda y amplia casa de reposo, donde es cuidado y atendido con esmero por una paciente Rosita.

Pero la armonía dura poco, Giaconi es expulsado del edén por conductas reñidas con la convivencia del lugar. En vías de recuperación, aún conserva ciertas excentricidades: en ese entonces, antes de la caída, investigaba con una curiosidad de adolescente todo sobre el erotismo y la pornografía. Su idea era escribir una *nouvelle* en clave sadomasoquista; de hecho, deja algunas páginas que harían palidecer al mismísimo marqués. En la placidez de La Reina, bajo la inspiración de una dosis furtiva, retoma la investigación, pero para darle mayor profundidad de campo decide experimentar con modelos reales. Agudiza el ingenio y en un periódico encuentra la solución: CAMILA DOMICILIOS, discreción absoluta, (09) 93199580. Para

que el estudio sea enjundioso, solicita dos *escorts*. En la portería del condominio las chicas se enteran del cuento: es una casa de reposo y lamentablemente no se permite ese tipo de visitas. El escritor ve frustradas sus expectativas, pero no se da por vencido: insiste un par de veces, hasta que, amablemente, lo invitan a dejar el lugar.

Rosita, su fiel escudero, llega a un acuerdo con el caballero convaléciente y se lo lleva a su casa en Lo Barnechea, donde recibe los atentos cuidados que su cuerpo y mente requieren. Bajo este gentil régimen, una suerte de cautiverio feliz, Giaconi logra una sorprendente mejoría y recobra plenamente su lucidez. Con algunas limitaciones establece una rutina acorde con sus medios e intereses: recibe esporádicas visitas de amigos, admiradores y periodistas que no cesan de preguntar. Los domingos, eso sí, cruza toda la ciudad en taxi para llegar al Parque Forestal, al departamento de Carlos Cantuarias. Allí lo esperan sus amigos y todos juntos vuelven a ser los de entonces: la pandilla salvaje.

En eso anda cuando una molestia en un pie lo deja inmovilizado. El diagnóstico: una trombosis que amenaza dejarlo sin piernas. Los médicos le recomiendan intervenir la aorta. Es internado en el Hospital del Salvador, donde entra a pabellón silbando la música de la película *M, el vampiro de Düsseldorf*⁵⁶. La compleja operación fracasa, su corazón no resiste y deja de latir un día viernes 22 de junio de 2007. Lo acompaña en su hora final el poeta Marcelo Jarpa, quien eleva ingentes plegarias para interceder por su vida y luego por su alma. La noticia de su muerte, totalmente inesperada, impacta en el medio. La prensa cubre profusamente el deceso: se multiplican las notas, artículos, crónicas y despedidas. La del escritor Antonio Gil –quien lo trató de verdad– le hace plena justicia:

Giaconi regresa al paraíso

Claudio Giaconi pensó que en Chile lo querían. No pasaba una semana sin que sus hermanos de generación lo nombraran en algún párrafo destacado, en periódicos y suplementos, en entrevistas y charlas, en tertulias y sobremesas, en artículos donde lo ponían a habitar felizmente en los prados de esa vieja

56 Dirigida por Fritz Lang en el año 1931. La melodía que silba con gran frecuencia el personaje del asesino es un fragmento de la suite N° 1, Op. 46 Peer Gynt (*En la gruta del rey de la montaña*), del compositor noruego Edvard Grieg.

Arcadia que, hipotéticamente, fue el Santiago de los años 50, con Il Bosco, el Club Alemán y el Parque Forestal, con su estilo legendario, como gran telón de fondo. Imaginó, leyendo tanta semblanza, y oyendo de tanta añoranza y tantos recuerdos cargados de afecto, pues, que aquí lo apreciábamos. Y hete que un buen día, sin más, resolvió volver. Dejó Nueva York, ciudad donde vivió por décadas, y se nos vino a Santiago con camas y petacas. Misterioso milagro: nunca más lo volvieron a nombrar en columnas, artículos ni suplementos sus amigos de la difícil juventud. Esa gente, Claudio, debiste saberlo, no quiere a nadie. Se volvió incómoda tu presencia, tu delgada silueta se tornó un incordio para tus apoltronados coetáneos que te hicieron una chilenuita metafísica y te expulsaron de la Arcadia primigenia a la tibia pero estricta y vigilante casa de tu hermana y a la compañía de un puñado de jóvenes poetas que amaron tu gentileza infinita.

Los poetas chilenos todavía cultivan un afecto algo torpe y vinoso, es cierto, pero afecto al fin, mientras la verdad es que en general somos mariconazos con los amigos los chilenos. Y los chilenos viejos somos peores que ninguno y le hacemos la desconocida al mismo que –ayer nomás– recordábamos arrobados de nostalgia. ¿Qué maldición nos habrá convertido en estos seres tan pequeños, tan aterrados del otro y sus posibles demandas y mínimas peticiones? ¿Qué difícil clima nos ha cerrado el corazón a las emociones más sencillas y cotidianas? La nueva generación, viviendo su propia difícil juventud lo acogió, sin embargo, sin restricciones, a este escritor eternamente joven que acaba de partir hacia el misterio. Siempre fue un muchacho Giaconi, mientras los demás plumíferos en torno suyo envejecían su imposible viejitud a la caza de esquivos e inútiles honores. Sabía Giaconi, con una erudición serena, casi etérea, y huía de los años malos aferrándose a sus horas del paraíso en la Tierra. Esas eran terciarias ya, cuando el Candil era un faro que alumbraba merced abajo entre las hojas húmedas de lluvia de los plátanos orientales del gran parque que fuera suyo desde lo profundo del tiempo que rueda por la calle Villavicencio, donde vivió, como un tranvía lentísimo. Esos días sumergidos que son la Atlántida con que se sueña cada noche, allá, al fondo de todo lo que hemos vivido y hemos sido viviendo.

“Mi apego a la juventud es mi mayor instinto de supervivencia. Por eso y por mi inclinación a sentirme libre, nunca hubiera podido venderme al neoliberalismo salvaje”, declaró no hace mucho. Fue Claudio Giaconi un hombre decente en un lugar en que la decencia se pierde minuto a minuto, como el agua de un barril agujereado, a raudales. Nos quiso Giaconi, infinitamente más de lo que nosotros lo quisimos a él. Nos dejó una obra escueta, es verdad, pero tampoco hacía falta mucho más para hacernos sentir admiración por su literatura.

Adiós, Claudio Giaconi, hasta la hora en que no nos volvamos a ver para nunca jamás, aunque sean vecinos de vestigios los átomos desesperados que nos hicieron hombres⁵⁷.

57 Gil, Antonio, “Giaconi regresa al paraíso”, *La Nación*, semana del 1 al 7 de julio de 2007, p. 44.

Giaconi era un solitario amistoso, un *dandy* que se avenía bien con las capitales del mundo y la buena mesa. Un tipo discreto, generoso y, en sus múltiples intereses, un auténtico renacentista. Con Giaconi desaparece un *rara avis*: el escritor contestatario, el que mantiene una actitud crítica ante la sociedad y los hombres. Pero también muere un maestro, un amigo entrañable. Con Giaconi muere un estilo y una ética: la de un hombre que supo mantener su libertad contra viento y marea.

Gonzalo Contreras

CRITERIO EDITORIAL

Para la publicación de *Claudio Giaconi: un escritor invisible* se consideraron las primeras ediciones del autor, cuyas portadas se reproducen al inicio de cada libro.

Con *El sueño de Amadeo* (Editorial Universitaria, 1959) se hizo una excepción a este criterio: para este caso se consideró una versión corregida por Giaconi y que él incluyó en la tercera edición de *La difícil juventud*.

La difícil juventud cuenta a su haber con cuatro publicaciones. En la tercera edición (Editorial Universitaria, 1970) se incluye a manera de prólogo la ponencia que Giaconi presentara en el Segundo Encuentro de Escritores Chilenos, realizado en Chillán en 1958. El prólogo a la cuarta edición (Editorial Sudamericana, 1997) es de Jorge Edwards. Estos dos textos, más los artículos de Kurt Folch (revista *Dossier* de la Universidad Diego Portales, marzo 2007), de Ricardo Gelcic (revista *Bravo*, septiembre 1979) y de Gonzalo Contreras, alusivos a la obra de Giaconi, se presentan en un solo capítulo (*dossier*) al final del volumen.

Los relatos dispersos se reúnen bajo el título de *Cuentos neoyorquinos*, ya que dos de ellos se escribieron y se desarrollan en dicha ciudad.

En relación a los artículos de prensa, por lo variado del registro y en pos de una unidad temática, se decidió publicar sólo los de mayor interés en relación con la literatura chilena. Se incluye en esta serie “¿Juventud en crisis?” del crítico Jorge Iván Hubner, por ser la mecha que encendió la explosiva polémica de 1959 sobre el quehacer y los alcances de la Generación del 50.

Establecidas las coordenadas, ahora sólo nos resta esperar que el día de la presentación maese Giaconi manifieste su conformidad con esta edición, a través de cualquier medio a su alcance. Como siempre, la noche de gala corre por su cuenta.

Cuento

CLAUDIO
GIACONI

LA DIFÍCIL
JUVENTUD

ediciones renovacion

*Me preguntaron que de dónde venía
Contesté que sí, que no tenía planes determinados
Contesté que no, que de ahí en adelante.*

Soliloquio del Individuo
NICANOR PARRA

La difícil juventud

I

A la hora de los postres, Gabriel habló del cura de San Roque. Atento para contradecirlo, lo escuchaba su hermano Afrodisio Álvarez, serio y rollizo muchacho, cabecera de la reducida familia. La viuda señora Álvarez estaba demasiado absorta en admirar las nuevas servilletas bordadas que había hecho.

–Este es un cura inteligente –dijo Gabriel–. Mucho más inteligente de lo que merecen sus feligreses. Es, hasta cierto punto, peligroso. Estas parroquias pobres necesitan otra clase de curas.

–Es un hombre muy instruido –declaró Afrodisio.

–¡Cuánto tienen que estudiar estos seres! –dijo la señora Álvarez, poniendo los ojos en blanco.

–Conforme. Hasta el más humilde cura de aldea tiene su instrucción en este sentido –declaró Gabriel–. Pero este cura es más que todos ellos juntos. Está más allá de una simple ética clerical.

–¿Y qué hablas tú si no lo conoces? –dijo Afrodisio. Y agregó con un destello de fatuidad en la voz: –Yo que lo conozco no me aventuro a emitir opinión alguna.

–Hago deducciones, *mon cher*... Deducciones...

Era cosa sabida que el cura de San Roque, con estar más allá de aquella simple ética clerical aducida por Gabriel, no había contribuido, por cierto, a ganarse las simpatías de sus feligreses.

Después de asistir al servicio religioso, las ancianas, arrebuajadas en los negros velos, salían gruñendo de la parroquia. Sus almas piadosas no encontraban ningún eco en los movimientos mecánicos, desprovistos de la necesaria solemnidad, del nuevo párroco. Además... ¡el padre Pablo se daba una prisa para decir el servicio! La única alegría en sus vidas se reducía, ahora, al extremo de sentir la hostilidad de aquel hombre, que debía ayudarlas en el anhelo común de llegar al desprendimiento absoluto en su elevación hacia el cielo. Siempre ocurría que, cuando el milagro estaba a punto de producirse, el cura rompía el sortilegio poniéndose a farfullar precipitadamente las oraciones finales. Las misas del alba, esas inefables misas de las siete, con los dialoguitos y los pelambrios a la salida, iban perdiendo todo su encanto. Luego, lo que no era menos importante, el cura tenía un rostro tan serio; una verdadera máscara que no dejaba notar ninguna emoción frente al recogimiento de sus fieles.

Las gordas ancianas y todas las viejecillas que iban a mascullar el rosario a la parroquia comprendieron que la casa del Señor se les tornaba hostil: el calorcillo acogedor había huido de ella irremediablemente. No existía ya esa correspondencia que comunicaba a cura y feligreses, haciendo de uno y otros una sola unidad.

Un día, el cura de San Roque anunció a sus feligreses que “a partir de la semana próxima” no se haría sino una comunión, a mitad del servicio. Le asistía, para hacer tan necesaria reforma, la creencia de que para el escaso número de asistentes la comunión final estaba de sobra, ya que era casi una tentación para que las escrupulosas viejecillas, que tomaban a diario el sagrado alimento, llegaran –familiares y confiadas– justo cuando al cura le entraba toda la prisa por retirarse pronto a sus habitaciones –propiedad parroquial.

Como era de esperar, esta nueva disposición no tuvo entre las viejecillas una buena acogida. Al finalizar la misa, se reunieron a la salida de la parroquia, y se lamentaron y rezongaron, expresando en todos los tonos su disgusto. En los gestos de las rebeldes había nostalgia. Añoraban aquellos tiempos ya idos, cuando la parroquia era como la casa propia. ¡Qué bien se sentían oyendo los piadosos exordios del antiguo párroco, sus historias! En cambio, este salía con las palabras

de un profeta llamado Isaías y, por Dios que tal señor no era nada angelical, y que hablaba todo el tiempo como si estuviese enojado.

La señora Álvarez, al día siguiente en que terminara sus servilletas bordadas, acudió, según su costumbre, a la primera misa. En esta ocasión, un pequeño incidente protagonizado por el nuevo párroco vino a rematar la fama de excéntrico que en tan poco tiempo se había ganado.

Durante el almuerzo –la hora del consejo de familia– la señora Álvarez a duras penas podía contener su lengua. Gabriel la observaba y, comprendiendo el valor de su abstinencia, le facilitó el pretexto para que se desatara. Fue una oportunidad que ella aprovechó de inmediato, diciendo que el cura de San Roque se estaba portando de una manera escandalosa con sus feligreses.

–¿Qué pasó? –preguntó Afrodisio.

–¿Que qué pasó? La señora Ugarte...

–¿Quién es la señora Ugarte? –dijo Gabriel, aunque no le interesaba gran cosa saberlo.

–La madre de don Juan, pues, hijo –respondió la señora Álvarez.

–¡Ah! Esa viejita que apenas camina. Bueno, ¿y qué pasó?

–Figúrense que en la mañana quiso confesarse, pero el Padre Pablo la miró de arriba a abajo y le dijo: “Y qué pecados puede tener usted...”

Gabriel lanzó una carcajada. Afrodisio frunció el entrecejo y dejó a medio camino una cucharada de caldo que se llevaba a la boca. Reflexionaba. Devolvió la cuchara al plato y preguntó:

–¿Será verdad eso?

–Así me lo dijeron –dijo la señora Álvarez.

–Ya veo –dijo Afrodisio-. ¿Lo supo por la señora Ugarte en persona?

–No, pero...

–¿Para qué dilucidar si el cura dijo eso realmente? –intervino Gabriel-. Lo que importa es que, llegado el caso, lo diría... ¡Este cura vale en oro lo que pesa! –agregó sin cesar de reír.

Afrodisio le dirigió una mirada en la que no había ni reproche ni adhesión. Lo miró concentradamente, como buscando en él los motivos de su risa; ver –tal vez– si podía compartirla y buscando, al mismo tiempo, un argumento concluyente para la barrabasada del padre Pablo allí en el rostro risueño de su hermano.

—Parece que tiene sus rarezas —concluyó Afrodísio, llevándose a la boca la interrumpida cucharada de caldo.

Y todo quedó en este punto. Durante el almuerzo, la familia Álvarez no volvió a mencionar el incidente ocurrido con la señora Ugarte.

En cambio, Gabriel se fue esa tarde a la oficina pensando en la humorada del cura. “Yo, en su caso, habría procedido del mismo modo”, se dijo. El padre Pablo confirmaba todo el interés que instintivamente venía sintiendo por él. A sus oídos llegaban los rumores de que había sido artista antes de tomar los hábitos sacerdotales y, por de pronto, según se decía, tocaba el violoncelo con bastante habilidad.

“Este clérigo tiene una vida interior rica y complicada —se dijo, al pasar frente a la parroquia—. Pensamientos graves y profundos anidan en su cabeza. El servicio es una rutina... ¡Lo compadezco! Un hombre atormentado por ideas que no entendería ni uno solo de sus feligreses, mientras él tiene que ofrecerles a diario el servicio religioso. Es para volverse loco... ¡Pobre cura! No creo que su talento tenga un buen porvenir por aquí. Le van a hacer la vida imposible. Las lenguas ya se han desatado contra él”.

Estaba visto que las relaciones sociales no eran más que sordos resquemores cubiertos por un barniz de amabilidad.

II

El padre Pablo ocupaba una pequeña casa contigua a la parroquia. No debía sentirse muy satisfecho de su aislamiento —el cual él mismo había hecho no poco para ganárselo—, ya que había invitado a la señora Álvarez y a su hijo Afrodísio a pasar una velada en su compañía. Fuera de ellos no existía en el vecindario gente que estuviese a la altura suficiente como para sostener una conversación culta con tan encumbrado personaje. Y con este pensamiento, Afrodísio y la señora Álvarez aceptaron la invitación.

Aunque la invitación no incluía a Gabriel, este deseó unirse a ellos, pues se impacientaba por conocer al padre Pablo, y se dijo que una oportunidad como aquella no volvería a repetirse. Afrodísio puso resistencia a llevarlo, pero Gabriel porfió tanto que se resignaron por fin a cargar con él.

Al recibirlos, el cura les hizo uno de aquellos saludos de una persona que no se ha detenido a preguntarse si sus invitados faltarían y que, tampoco, iría a agitarse o a ponerse nervioso en caso de que faltasen. Pero al notar la presencia de una tercera persona que no esperaba, pareció detenerse a pensar algo. Dijo: “Este es Gabriel, supongo”, luego de dirigirle una atenta mirada. Ambos, por un momento fugaz, se miraron a fondo. “Un hombre un tanto estragado”, pensó Gabriel, aunque se dijo que no parecía ser la clase de estrago causado por el excesivo ayuno. Descubrió en su rostro un cansancio que estuvo más pronto a atribuir a ciertas libaciones secretas. Sintió que los ojillos lo miraban otra vez. “Unos ojillos duros, que no tienen exactamente un mirar bondadoso”, pensó.

–Pasen, pasen –dijo el padre Pablo–. Pase, Gabriel... ¿O es que usted no pasa?

Se miraron por segunda vez, con obstinación, como cuando el cazador se enfrenta con su presa: “Diríanse los ojos de un inquisidor venido a menos”, pensó Gabriel, estrechando la mano del padre Pablo.

La salita era una mezcla de estudio, de comedor y consultorio médico, pues había en ella, además de un canapé forrado en tela blanca, una lámpara cromada, pequeña y puntiaguda. Los sillones de cuero, un escritorio de cortina y un estante repleto de libros completaban los haberes de la sala.

–Es para diagnosticar a mis pacientes –dijo el padre Pablo, viendo que Gabriel observaba la lámpara cromada.

–¿Qué pacientes? –dijo Gabriel, perplejo. Y se preguntó: “¿A qué pacientes se referirá? ¿Es una broma?”.

Pero el cura no era aficionado a hablar de sí mismo. Se expresaba con dificultad. Las palabras acudían con lentitud a sus labios y, a veces, llegaban cuando ya no le interesaba decir nada.

–¿Qué pacientes? –insistió Gabriel, sintiendo encima las miradas de su madre.

–Soy médico iriológico, ¿no lo sabía? Tengo consulta de tres a cinco.

Luego, con voz lenta, el cura desvió la conversación hacia tópicos generales. Era lo que Gabriel temía: que la velada se convirtiese en una reunión de gentes insípidas y respetuosas de la urbanidad. Abrigó ciertas esperanzas cuando el padre Pablo trajo de la despensa una bo-

tella de vino añejo. La familia Álvarez estuvo unánime en encontrarlo delicioso. Gabriel, además, tuvo sospechas de que fuese el vino que se ocupaba en la parroquia en el momento de la consagración. Poco después, sus sospechas se confirmaron, cuando el cura respondió al entusiasmo de sus invitados, diciendo que ese vino lo bebía a diario al decir misa y que, por este motivo, hacía tiempo que le había hostigado.

–¡Es delicioso! –dijo Gabriel, sin poder dominarse.

La señora Álvarez y Afrodisio se abstenían, en cambio, de todo comentario. No les parecía nada natural estar bebiendo en semejantes condiciones un vino que ellos estimaban sagrado. Gabriel, por su parte, celebraba no tanto el vino como la despreocupación del cura por el juicio que pudieran formarse respecto a él.

Con su vaso de vino, Gabriel se había arrinconado cerca del estante. Tenía curiosidad de conocer la clase de libros que leía el padre Pablo. Lo que primero llamó su atención fue la ausencia de libros sagrados. Aparte de una biblia empastada en cuero rojo, todo lo que había allí eran obras de literatura. Estaban Verlaine y Balzac, Hegel y Spengler. Pero fue una edición francesa de *Las flores del mal* lo que causó a su espíritu la mayor perplejidad. Luego –¡qué contraste!–, allí estaba él, ante sus ojos, fumando con fruición y relatando cosas baladíes.

Su esperanza de que el cura se revelase tal cual era, sin que bailara al son de la cuerda tácitamente impuesta por sus invitados, se vio de pronto reducida a la nada, pues el padre Pablo, lejos de evitar los lugares comunes, los mismos lugares comunes de siempre, parecía buscarlos. La señora Álvarez habíase repuesto de la impresión que el vino añejo trajera consigo. Miraba obstinadamente hacia un rincón, entre el escritorio y la pared.

–¿Ese es el violoncelo? –preguntó.

–Sí –dijo el cura, sin mirar hacia el sitio indicado.

–¡Qué grande es! –observó.

–Hay instrumentos más grandes –dijo Gabriel, con mal humor, desde su sillón.

–Tiene que tocarnos algo –sugirió Afrodisio, obedeciendo a una inspiración súbita–. La noche no sería completa si no le oyéramos tocar. –Y, señalando a Gabriel, con el objeto de sacarlo de su rincón, dijo: –Aquí tenemos a un gran entendido en música.

El cura accedió a la petición con docilidad. No opuso resistencia. Hasta podía pensarse que estaba esperando que se lo pidieran. Desnudó al violoncelo de su estuche y comprobó una por una la totalidad de las cuerdas, entornando los párpados. Gabriel, repentinamente interesado, se incorporó a medias en su rincón. De pronto, se desprendió del instrumento un ronco y prolongado quejido, que se mantuvo, indeciso, dubitativo, en la atmósfera de la sala. Afrodisio y la señora Álvarez bajaron los ojos: así se escuchaba mejor. Gabriel permaneció aguardando en su rincón; ahora, erguido y tenso. Pero no, el cura ya no afinaba las cuerdas. Era una melodía, que sorteaba escollos, saltaba obstáculos y que, como aquellos arroyuelos nacientes –inseguros aún de su curso–, se afanaba por enriquecer su cauce, hasta desembocar en una especie de torrente que podía ya ofrecer una pista al auditor experimentado; al menos, para llevarlo a descubrir que se trataba del *Ave María* de Gounod, aunque a diferencia del arroyuelo, despreocupado ya y convertido en río, la melodía continuaba recelando escollos, siendo un monocorde lamento que tornaba a volver una y otra vez sobre el mismo tema.

Se encajonaban las profundas notas del violoncelo en la estrecha pieza; luchaban por escapar, por la ventana, por cualquier rendija. No conseguían su objetivo y, luego, venían en tropel las otras notas, entrando en colisión con las precedentes, aún no extinguidas. Afrodisio presintió que algo no andaba bien. Buscó consulta en el rincón, donde se encontraba su hermano, pero este no hizo gesto alguno. Bajó nuevamente los ojos, aunque pensó: “¡Qué excentricidades!”.

Gabriel sintió, de pronto, violentos deseos de romper a llorar y, como toda la atención estaba puesta en el cura y este sólo se concentraba en su instrumento, se incorporó y llenó su vaso hasta el borde. La señora Álvarez había estimado que levantar los ojos no desmentía su aire de recogimiento. En efecto, se había quedado medio embobada, contemplando los dedos del cura, que manipulaban entre las cuerdas. Afrodisio había permanecido con los ojos bajos, hasta que la nota final vino a silenciar el instrumento.

–¡Qué bonito! ¡Qué bonito! –dijo la señora Álvarez.

–Este es un instrumento muy difícil –explicó el padre Pablo, dejando el violoncelo en su sitio y tirando la funda junto a él.

La velada había terminado dentro del decoro impuesto por la más severa urbanidad. Cuando estuvieron de regreso a casa, la señora Álvarez decía: “Si no parece cura. ¡Qué de cosas sabe! Y... ¿se fijaron? ¡Qué historias tan entretenidas!”. Afrodisio confirmaba los juicios de su madre con reposados movimientos de cabeza.

A su lado, Gabriel no decía palabra. Caminaba taciturno y algo ebrio, pero como era vino de misa nadie le reprochó nada.

III

Era fácil suponer que aquel domingo se tendría algún invitado para el almuerzo en casa de Afrodisio Álvarez, a juzgar por los insólitos preparativos.

Desde las primeras horas de la mañana pudo advertirse que la señora Álvarez corría de un lado para otro, puliendo hasta la saciedad los pequeños floreros plateados –herencia familiar– y persiguiendo encarnizadamente pelusillas, partículas de polvo y minúsculas manchitas en las cortinas del salón.

Afrodisio Álvarez había acudido temprano a la misa de la vecina parroquia de San Roque. Esto significaba que después pasaría a comprar alguna botella de “cordial”, regodeándose con algunas compritas de rotisería.

Arriba, despertaba recién Gabriel. Del piso bajo venía ruido de pasos en incesante movimiento. “¿Para qué esta actividad de hormigas?”, se preguntó. Del velador cogió un libro que trataba de misticismo y comenzó a leerlo, escogiendo una página al azar. De pronto, lo tiró lejos, exasperado. Lo asqueaba la sequedad de los psicólogos al opinar sobre estados no racionales del alma. Él no podía adherirse al frío análisis científico sobre el mundo de la pura vivencia espiritual.

Haciendo caso omiso de la pesadez que lo invadía, tuvo el desprendimiento de reflexionar: “¡Qué empobrecedora idea! Los científicos y algunos filosofastros se encuentran empeñados en reducir al hombre a una especie de mapa geográfico, en donde todas sus pasiones o apetitos se pueden hallar a simple vista”. Feliz con este pensamiento, se incorporó a medias en su cama, para prorrumpir con aire retador: “¡A trabajar duro, científicos! ¡El hombre se os escapa!”. Se dispuso

a escribir tan inspirada idea, pero el esfuerzo que hizo para alcanzar el lápiz sobre el velador le actualizó de pronto toda su flojera y con gesto de indolencia terminó por exclamar: “¡Qué importa!”. Vuelto a su anterior estado de ánimo –más o menos el habitual–, se arrellanó en el combado lecho, que tomaba las formas de su cuerpo con un mimetismo perfecto, y se quedó con los ojos clavados en el cielo raso, como muerto.

Después de permanecer en esta posición por espacio de una hora larga, Gabriel pensó que no había otra cosa mejor que saltar de la cama. Y así lo hizo. Cuando estuvo listo, bajó la escalera, fumando con desgano un cigarrillo. Se dirigió hacia la cocina. Allí, su madre batía una crema, que por ningún motivo habría confiado a otras manos, pues se preciaba de tener habilidad en tales materias, bien que sus cremas resultaran, a veces, bastante desabridas. Gabriel le preguntó quién era el invitado.

–El padre Pablo.

–¿El padre Pablo? –dijo Gabriel, con ironía apenas perceptible. “Se han olvidado pronto las excentricidades del nuevo párroco”, pensó.

–Sí, el padre Pablo. Es para retribuir la invitación que nos hizo la semana pasada; pero, por favor, hijo, pórtate como es debido durante el almuerzo.

–Sí... Sí... Sí... –dijo distraídamente Gabriel, saliendo a su acostumbrado paseo dominical.

Al pasar frente a la parroquia, percibió un olor inconfundible: olor a multitud encerrada. Las campanillas sonaban con un tintineo que parecía invitarlo a entrar, pero él siguió su camino con una sensación de indefinible, denso aburrimiento.

En tanto, Afrodisio Álvarez había llegado a casa cargado de paquetes, sentándose poco después en su sillón preferido a esperar la llegada del cura con ansiedad creciente. Debía ocurrírsele una ocupación más atenuante que llevarse mirando el reloj a cada segundo. Ensayó la lectura del diario, pero estaba nervioso: no podía concentrarse. Finalmente puso los vales de Strauss en el radiofonógrafo, atendiendo a que el cura de San Roque podía llegar de un momento a otro: el padre Pablo sólo gustaba de la buena música.

Después de una espera lacerante, el cura llegó por fin. Afrodisio y la señora Álvarez salieron a recibirlo y el padre Pablo los saludó sin aspavientos. El personaje inspiraba tanto respeto, que la señora Álvarez, después de mucho titubeo, tímidamente le ofreció algunos aperitivos, los que el cura aceptó de inmediato.

Cuando llegó Gabriel, la señora Álvarez y Afrodisio se encontraban erguidos en sus asientos, mientras el cura de San Roque sonreía como extrañado de los honores de que era objeto. Evidentemente, la señora Álvarez estaba ansiosa por ver llegar a Gabriel, pues exhaló un suspiro de alivio cuando este entró en el salón. El cura levantó sus pesados párpados para mirar al recién llegado.

—¿Qué dice el mundo? —dijo, a modo de saludo.

Gabriel presintió algo desafiante en estas palabras y optó por no responder. Hizo un cortés movimiento de cabeza y fue directamente a sentarse al sofá, frente al cura. Se esperó pacientemente la invitación de pasar cuanto antes al comedor y empezó a engullir como reemplazo a la escasez de conversación. Todos estaban a la espera de lo mismo, aunque nadie se atrevía a manifestarlo. La señora Álvarez, hasta ese momento, como prueba de buen gusto, había puesto más empeño que nadie en olvidarlo. Pero comprendió que el momento había llegado.

—Pasemos al comedor —dijo, con voz solemne—. El invitado y los anfitriones se pusieron en movimiento.

Durante el almuerzo, la conversación se animó, ya fuera porque Gabriel no tenía apetito o porque el padre Pablo picoteaba los guisos con una lentitud no prevista, permitiéndose, entre bocado y bocado, largas disertaciones. La charla giró alrededor de un solo tema: los santos y sus derivaciones, los estados de trance y, como consecuencia lejana, algunos casos pintorescos de experiencias telepáticas. Gabriel no desaprovecha ninguna oportunidad para constituirse en opositor. El cura contó la historia de una muchacha de un pueblo del sur, una campesina de Curanilahue.

—Le han aparecido estigmas en las manos —sentenció gravemente.

—Cosas de la ignorancia. Supersticiones —dijo Gabriel.

—¡Cuidado! No se engañe con la fe popular —exclamó el padre Pablo —mire que es una de las más robustas.

—Tonterías...

Sintió que su madre le daba un pisotón por debajo de la mesa. Afrodisio miraba al cura y a Gabriel como midiéndolos y asumía la actitud silenciosa, falsamente distraída, que adoptaba siempre que su intelecto recibía algunas luces. Y como paliativo a la mala impresión que causaban las indiscreciones de su hermano, Afrodisio dio curso a algunas de sus inquietudes reformadoras, las que fue sometiendo al criterio del ilustre invitado. El caso es que condenaba los excesos del día, en especial, la falta de respeto y la impropia vestimenta usada para asistir a la iglesia.

—Es para indignarse, padre Pablo. Cualquiera que se ponga a la entrada de una iglesia ve que el ochenta por ciento de las mujeres va con los brazos desnudos y en cuanto al velo, yo diría que el noventa y cinco por ciento... Se hacen sermones recordando a las mujeres que deben ir con las mangas hasta el codo y cubiertas del velo, pero como si nada... —y volviéndose súbitamente hacia el invitado, le espetó—: ¿Qué opina usted de esta relajación en las costumbres?

El padre Pablo terminaba de beber en ese momento una copa de vino y se sentía del mismo modo que cualquier persona, en cualquier latitud de la tierra, a la que no dejan almorzar tranquila.

—¿Qué? ¿Qué dice? —exclamó casi con susto.

Gabriel no le quitaba los ojos de encima. “¡Cuánta complacencia hay en todos sus gestos! ¡Qué lejano parece sentirse!”, pensaba.

—Volviendo a los santos —dijo Gabriel, a quien no agradaba la cara de entierro de los presentes— yo opino que son unos neuróticos... —¡Neuróticos! ¡Esto sí que es...! —comenzó a decir el padre Pablo, pero enmudeció de asombro. La señora Álvarez se revolvió intranquila en su silla y miró a Gabriel con enojo. Afrodisio se atragantó con un pedazo de pan y tosió una lluvia de migajas. —Bien mirado, la santidad no es una renunciación voluntaria, fruto de un espíritu superior —continuó Gabriel—. Me inclino a creer que es el fruto de ciertas deficiencias. El que pensara que a un santo le cuesta menos ser santo que a un asesino ser asesino, no se equivocaría del todo...

El cura abandonó su copa de vino. Su aire había desaparecido como por encanto.

—¿Sabe qué...?

—... porque lo que determina la elevación de un santo es su anormalidad.

—...lo que usted está diciendo es una herejía.

La señora Álvarez esta vez apenas pudo ahogar una exclamación de rabia. De modo que las extravagancias anteriores de su hijo no eran lo peor; por añadidura, era un hereje...

—Hay temperamentos linfáticos —continuó Gabriel, sin inmutarse— que desprecian la acción sólo porque entre sus características fisiológicas existe alguna que los obliga a la languidez...

—¡Es el caso de los intelectuales como usted! —intervino el padre Pablo, con una prontitud que hasta ese momento no se le conocía.

—...y a la contemplación provechosa, si estos seres como yo, son inteligentes —Gabriel se quedó reflexionando sobre sus propias palabras con una sonrisa progresiva.

—¿De modo que niega usted en los santos la gracia de Dios?

—Evidentemente.

—¿Y la fuerza moral para no caer en la tentación? —preguntó el padre Pablo con aire de triunfo. (Al mismo tiempo, se mostraba cómicamente perplejo).

—No hay tal fuerza, como ya se lo he dicho —dijo Gabriel. Puso sus ojos en posición neutra. Temía encontrarse con los de su madre y con los de Afrodisio—. Si la tentación reviste la forma carnal, yo mismo no debo hacer un gran sacrificio para no caer en ella, porque —como llaman los psicólogos— soy frígido, ¿ve usted? Y dígame, ¿habría de ser santo, entonces?

—Antes que nada debo decirle una cosa —el padre Pablo hablaba con severidad—. Si quiere reflexionar con provecho sobre la vida espiritual, olvide la psicología. Yendo con ella sólo va a encontrar contradicciones...

En efecto, Gabriel recordó que el libro que leyera en la mañana se le había hecho intolerable.

IV

En los días venideros no se hizo referencia al cura de San Roque en casa de Afrodisio Álvarez. La familia, por tácito acuerdo, evitaba el tema,

pero de manera velada caía indefectiblemente en él, demostrando así que constituía su único pensamiento. Afrodisio se mostraba satisfecho de tener en el cura un adversario de su hermano y de sus satánicos argumentos. Gabriel, por su parte, había experimentado un viraje profundo en su apreciación del padre Pablo. Estaba ahora muy lejos de considerarlo como aquel Caballero de la Fe de que hablaba Kierkegaard.

Gabriel tenía, además, la impresión de estar pisando un terreno que se esfumaba bajo sus pies. No sabía a qué atenerse. Pasaba los días descontento; apenas comía. Cada vez que lo notaba cabizbajo, su madre lo instaba a que fuera a misa, en fin, a la parroquia: así sus asuntos andarían mejor. Que le fuera bien o mal: le era del todo indiferente. Pero iba sintiendo la urgencia de poner fin a sus males metafísicos, a la nebulosa de la incertidumbre. Cualquier cosa era preferible a continuar como estaba.

Animado por este propósito, concibió la idea de visitar al padre Pablo, y con este objeto se puso a pensar en los pretextos que debía inventar para hacer su visita menos reveladora. “Después de todo, tal vez me haya engañado respecto a él”, se dijo.

Cierta noche, después de comer, decidió olvidar sus escrúpulos e ir a casa del cura. No había encontrado ningún pretexto. En este punto, pensó que era necesaria la humildad y cualquier pretexto era incompatible con una visita de tal naturaleza. De todos modos, al llegar a casa del cura vaciló mucho antes de llamar a la puerta. Lo mejor era saludarlo con naturalidad, como si nada ocurriera: sólo que por ir caminando y pasando frente a su casa, había sentido el impulso de llamar a su puerta. Llamó a la puerta. Debíó esperar muy poco. El padre Pablo en persona salió a abrir.

—Buenas noches —lo saludaba, como si hubiese estado esperándolo—. Pase, pase...

Gabriel deseó que se hubiera sorprendido, pero el rostro del cura no dejaba transparentar emoción alguna. Entró en la pequeña sala de recibo. Allí se sentó atolondradamente, sin esperar invitación.

—¿Quiere una taza de café? —ofreció el cura.

—Encantando. Siempre que lo preparemos por nuestras propias manos. Es maravilloso preparar café, ¿no le parece? En una cocinilla, como los personajes de *La Bohème*...

—Ajá...

El padre Pablo encendió la cocinilla y puso la cafetera sobre el hornillo. “*La Bohème*... ¿Por qué estoy hablando como un idiota?” se dijo Gabriel. Prefirió no tomar parte en los preparativos: apoyado en la jamba de la puerta, permaneció absorto, maravillándose de la destreza del cura. La voz del padre Pablo lo trajo a sí mismo. Señalando la cafetera, dijo:

—El que vive solo debe hacerlo todo con sus propias manos.

—Yo no sé preparar café —dijo Gabriel, enrojeciendo.

—Yo aprendí cuando era estudiante en Bellas Artes.

—¿Ah, sí...?

—Ahí en el pasadizo puede ver algunos cuadros míos...

En su primera visita, Gabriel había reparado en unos óleos. Dos de ellos representaban paisajes nocturnos, con gran claridad lunar, y un tercero parecía ser el estudio del pintor. Recordó su impresión primera: “Bocetos, probablemente; bocetos para obras futuras”.

No hizo ningún comentario. En ese momento, el padre Pablo retiraba la cafetera del hornillo, invitándolo a la salita. Se sentaron y bebieron en silencio. “Con que además pintaba cuadros”, se dijo. La calma era completa. El único ruido que la turbaba la producían los labios al beber el café hirviente. Ahora, en presencia del cura, Gabriel olvidó el motivo que lo llevara a su casa. El padre Pablo no parecía sentir extraño el silencio reinante: hundido en el sillón sólo se aplicaba a la bebida de su café, cuidando de no quemarse. En cambio, Gabriel no se estaba quieto. Quiso romper el silencio y entablar conversación, aunque sin plantear el motivo de su visita. Escogiendo un tema que no estaba, en el fondo, distanciado de lo que se traía en mente, dijo:

—Estoy leyendo las *Confesiones* de Rousseau —habló en forma atropellada y esperó atento, hasta ver una reacción en el cura.

El padre Pablo dejaba en ese momento su taza sobre la mesita y encendía un cigarrillo. Miró a Gabriel a través de la voluta de humo, que entró a su ojo derecho, haciéndolo lagrimear. El escozor en el ojo impidió que dijera palabra alguna. Con el pañuelo frotó suavemente, casi amorosamente, el ojo humedecido. Una vez seco, miró con curiosidad a Gabriel y su rostro tomó la expresión de haber recordado algo.

—¿Y no lo aburre Rousseau?

Gabriel comprendió que no era sino una pregunta de compromiso.
 –De ninguna manera –dijo, algo sorprendido–. Muy pocas veces es posible conocer un hombre tan noble a través de un libro.

–Y muy narcisista, por añadidura; sí, muy narcisista, muy narcisista... –agregó el padre Pablo, como hablando consigo mismo.

–¿Narcisista?... Un incomprendido, un hombre que apuntó demasiado alto para la frivolidad de sus contemporáneos; eso es... Usted ve que los enciclopedistas son letra muerta; en cambio, Rousseau está presente a cada paso. Él lo revolucionó todo...

–Ese es el caso –dijo el padre Pablo con voz fatigada–. Personalmente desconfío de las revoluciones espirituales y hasta opino que ni siquiera existen. Yo soy de los que creen que no hay nada nuevo bajo el sol. Lo que usted llama revolución, yo lo llamo devenir histórico... En fin, usted está aún en sus veinte años. Espere llegar a los cuarenta... –y luego, cambiando repentinamente de tono: –¿Ha leído usted a Voltaire?

Gabriel no pudo disimular la molestia por el giro que tomaba la conversación, habiéndose metido Voltaire de por medio.

–He leído algunas novelas –dijo de mala gana.

El cura no tomó debida nota del desasosiego de Gabriel, pues aseguró que el espíritu de Voltaire era más lúcido, más perspicaz y que había hecho a Rousseau objeto de muchas bromas. Evidentemente, el tema era uno de sus preferidos: se extendió con placidez, gozándolo como un sibarita. Gabriel apenas podía dar crédito a sus oídos. Escuchaba con una especie de horror.

–Usted, Gabriel, está en la edad de los entusiasmos. Cualquier reforma parece fácil a su edad y hasta útil y necesaria. Se sueña mucho. Yo, en cambio, hago lo posible por no complicarme la vida.

“¿Cómo pude engañarme tanto respecto a este cura?”, pensó. De hecho, no es otra cosa que un burgués con sotana. Le importa un bledo la fe de sus feligreses... Que el dinero dejado por bautizos, matrimonios y funerales sea suficiente, eso sí; una vejez acomodada... ¡Algo huele a podrido!”

Pero Gabriel iba tras una redención de sí mismo, una confesión sin confesionario y, por ende, sin confesor, que lo redimiera de su antigua soberbia. El resultado de esta era palpable: sólo lo había reducido a una completa bancarrota. Y para el caso, pensó, el cura era la persona

doblemente indicada para hacerla depositaria de su confesión, dado que su actitud hostil exaltaba la humildad de sus nuevos propósitos.

—No tengo reposo ni un minuto al día —empezó diciendo Gabriel—. Es como cuando se siente la compañía de alguien, se percibe hasta su olor particular; se mira y no se ve a nadie. Sin embargo, uno tiene la certeza: ¡uno es observado! ¡Es observado! ¡Sí! ¡Sí!... No crea usted, padre Pablo, que mis herejías —esbozó una sonrisa tranquilizadora— corresponden a mi realidad espiritual; son una manera de aliviarme, ¿comprende? Esa presencia, usted seguramente la conoce, esa presencia la siento casi en mi carne y me atormenta. No sé qué hacer... Esa es la verdad...

Las palabras de Gabriel despertaron el interés del cura. Lo escuchaba con los músculos faciales tensos y, de vez en cuando, su cuello, atacado de tortícolis, hacía vigorosos signos afirmativos, un tanto espasmódicos.

—Estoy llegando a la conclusión —prosiguió Gabriel— de que soy como aquel personaje, no recuerdo de qué autor, que empezó a cargar sobre sus espaldas las calamidades de los demás... Las Escrituras son bastante claras en este sentido. Ellas dicen que habrá fenómenos extraños: confundirán a los hombres de ciencia; que habrá catástrofes y epidemias, cataclismos, guerras y rumores de guerras y, sobre todo, el ateísmo que vendrá a ocupar en la vida de los hombres lo que antes ocupaba la fe... ¿No se ha preguntado alguna vez, padre Pablo, que estos son los tiempos señalados por las Escrituras?

—¿Los tiempos para qué? —preguntó, sin entender, el padre Pablo.

—Este es el pensamiento que no me deja vivir, es decir, esa presencia —dijo Gabriel, soslayando la fisga del cura y hablando, ahora, inclinando hacia adelante, con una voz casi confidencial.

El padre Pablo lo observaba con interés, pero en su mirada era perceptible una vaga expresión de rechazo.

—El mundo no es tan malo como usted cree —dijo, una vez que comprendió adónde iba a parar su visitante, haciendo esta objeción para dejar bien en claro que no simpatizaba con sus ideas—. Además, el hombre es bueno en el fondo.

—Perdóneme, primera vez que oigo una cosa semejante. ¿Usted cree que esta bondad sea suficiente para solucionar todo el lío que hemos

hecho? ¿No cree que el hombre ya excedió sus posibilidades, que sus obras ya no obedecen a su control, que andan por su cuenta y que hasta se están volviendo contra él mismo? Creo que ya nadie puede solucionar nada aquí; todo está demasiado revuelto. Las soluciones que ofrecemos son arreglos momentáneos, nada más: de ellas se derivan nuevos problemas y nuevos enredos. ¿Quién es el que va a poner paz en todo esto?

–Usted lucha con la fe, Gabriel –dijo el padre Pablo, con el propósito de poner fin a la conversación–. Déjese conquistar por ella con más suavidad. La fe es algo esencial, pero no toma formas suntuosas o trascendentales: el buen mensajero de Dios llega siempre con las alas plegadas. Si así no fuera se apartaría del carácter humilde sin el cual no puede existir. Usted me hace pensar en San Agustín antes de su conversión. Le daré algo que le será de gran utilidad –se levantó y tomó del estante la biblia de empaste rojo–. Tome este libro. Léalo, méditelo con calma, le solucionará muchas cosas, y... sobre todo, lea con mucha humildad...

“¿Humildad?”, pensó Gabriel. “¿Y no ha sido humildad, una verdadera humillación, confiar en un ser que de antemano está contra uno?”

–No lo olvide; con humildad –repitió el cura y alzó la mano, como amonestándolo–. Después que medite sobre esta lectura, vuelva a visitarme si quiere. Sólo entonces estaremos en condiciones de entendernos.

Gabriel tomó la biblia. En su casa también tenía una, que leía con regularidad. Pero no lo dijo. Se despidió del cura y se fue más aliviado, las piernas más ágiles, la cabeza sin aquella nube indefinible que pesaba sobre ella.

V

Dos semanas después de la visita que Gabriel hiciera al padre Pablo, la señora Álvarez tenía convulsionada la tranquilidad doméstica por las batallas cotidianas que libraba con su hijo.

En las mañanas, Gabriel no salía de la cama a la hora acostumbrada. El resultado no se hizo esperar: en la oficina recibió una notificación de despido, a menos que se corrigiera de su mala costumbre. A mediodía, una vez terminado el almuerzo, instalábase a escuchar música o bien se entregaba a la lectura de su propia biblia, pues la del padre Pablo no la

había abierto siquiera. Prefería la suya, empastada en cuero negro, según una versión del griego de Casiodoro de Reyna, y enfrascábase en ella, olvidándose de la hora y montando en cólera cada vez que se la recordaban.

—No vas a terminar hasta quedar sin empleo —le decía su madre.

De todos modos, el otro —el trabajo exigido por el mundo para no admitirlo a regañadientes en su seno— lo cumplía debidamente, partiendo a su oficina todos los días a responsabilizarse de una obligación que lo empequeñecía por el hecho de eludirla sólo a medias. A veces, envidiaba a su hermano Afrodasio, que se sometía al cumplimiento de sus actividades con un excelente buen humor, con la creencia de que no existía otra cosa en el mundo.

Y no era casual que, en el último tiempo, Afrodasio hubiese perdido el respetuoso temor que le inspiraba su hermano. Toda su vida había envidiado la desenvoltura de su intelecto, consistiendo la suya en disimular a todo trance su propia envidia. Ahora, viéndolo más y más absorbido por sus libros, descuidando de este modo el mantenimiento de la casa, no veía en él sino una víctima de los estragos causados por la lectura y por el excesivo cavilar. Un día, exasperado por la indolencia de Gabriel, se le acercó y rompió a hablar algo que, por lo sorprendente, no pudo entender en el primer momento.

—Hablamos de ti —dijo Afrodasio—. “¡Ah! Se trata de una visita secreta que habrá hecho al padre Pablo”. Oyó aún la voz de su hermano, muy distante y tamizada a través de sucesivos filtros, hasta llegar a él como descarnada e impersonal, que decía: —Te puedo asegurar que no te tiene en un concepto muy alto...

Gabriel no modificó su aire ausente, pero las palabras escapadas irreflexivamente de los labios de su hermano habíanle causado, al parecer, una impresión divertida, tal vez por haber sólo oído el ruido de sus palabras —con esa especie de imperceptible chasquido que produce la lengua al reptar en su cavidad— tomando, luego, conciencia de un hecho ya intuitivo, ya previsto, configurado en su pensamiento independientemente —generándose a solas en su cerebro—, que en nada podía influir el vacilante relato de su hermano. Otra cosa lo sorprendía. Era otra cosa.

—¿Qué motivos tenías tú para ir donde el padre Pablo? —preguntó, sonriéndose.

—A ti nadie te entiende —dijo Afrodasio—. Te pones cada día más raro. Es imposible saber lo que piensas; a veces temo que hagas algún disparate...

—No temas; me falta valor...

Pero Afrodasio, aproximándose a la puerta, desapareció rápidamente, junto con su última palabra.

Por otra parte, las lecturas no daban ningún resultado positivo. Así, al cabo de dos semanas, Gabriel no sólo las olvidó; olvidó también todo cuanto podía recordarlas. El efecto no fue el esperado por Afrodasio ni por su madre. Aunque no volvió a levantarse algo más temprano en las mañanas, aceptaba de una manera fatalista sus obligaciones, actuando con una diligencia enteramente mecánica, como de sonámbulo. Y de pronto, un día cualquiera, empezó a quejarse de unos dolores extraños. Afirmaba que se apoderaba de él un confuso malestar y, al ser interrogado, sólo respondía vaguedades: tal vez, eran sus riñones, o su hígado; imposible saberlo, pero lo más probable es que no se trataba de eso. Más bien, le dolían las ideas y éstas, en su circulación por el cerebro, contagiaban juntamente a las células y a la sangre, la que en su paso por el cuerpo lo iba estragando todo. De allí que su malestar estuviese tanto en la uña del dedo gordo del pie como en la raíz de su cabello.

—Tú no estás enfermo; lo que tienes es otra cosa... —dijo la señora Álvarez, mirando a Gabriel inquisitivamente.

“Estoy tan enfermo que ni siquiera me intereso por contradecirla”, pensó. “Ella cree que el tifus o una afección cardíaca pueden ser las únicas enfermedades”.

—Creo que sería necesario que viera un médico, a pesar de su diagnóstico —le dijo a su madre—. Estoy pensando ir donde el padre Pablo. ¿No es él uno de esos que miran por el iris del ojo?...

—¡Pero una tontería como la tuya! —estalló Afrodasio.

—¡Haz lo que quieras! —dijo la señora Álvarez, levantándose impaciente de la mesa.

Esperó unos minutos para que Afrodasio se fuera a su oficina antes que él a la suya y no estar obligados a irse juntos. Luego, en el momento de pasar frente a la parroquia, se apoderó de Gabriel un deseo irresistible. Entraba a las tres a la oficina: disponía aún de media hora. Con decisión encaminó sus pasos a casa del padre Pablo.

El cura, estando en casa, se permitía a veces ciertas infidelidades reglamentarias. Lo encontró sin sotana. No era fácil adivinar el contorno esquelético de sus piernas, diluidas dentro de los anchos pantalones de color gris, que alcanzaban a descubrir, en cambio, con una suerte de impúdico realismo, la prominencia inquietante de sus tobillos. Vestía un negro chaleco abotonado hasta arriba, dejando ver la golilla almidonada, que sobresalía unos tres dedos, incrustándose en la sotabarba. Al verlo de esta manera, Gabriel tuvo la sensación de estar frente a una persona conocida sobre la que no se guarda sino un vago recuerdo. Una presencia nueva que hacía el efecto de una nueva persona, de otra persona. Y lo saludó familiarmente, casi como a un amigo de su misma edad.

El cura terminaba recién de almorzar. Colgando de la mano tenía una blanca y enorme servilleta, tan grande como un mantel, que pasó por sus labios brillantados por la deglución de alguna sopa grasosa. No parecía sorprendido ni tampoco satisfecho de verlo. Lo invitó a pasar mientras no terminaba aún de masticar un resto de bistec. Porque era bistec... Así le pareció a Gabriel, ya que el padre Pablo había llevado la larga uña de su meñique a uno de los molares, escarbando en él y produciendo un ruido de succión que a Gabriel se le antojó grato. “Un ruido de un ser que se ama digestivamente”, pensó. Instalados ya en la pequeña sala y de pie uno frente a otro, Gabriel no tardó en explicar los motivos de su visita.

—padre Pablo, me encuentro muy enfermo —dijo.

—¿Qué le ocurre?

—No sé y es por eso que he venido a verlo...

—Mi consulta es de tres a cinco —dijo el cura.

—Sí, lo sé, pero sólo a esta hora me es posible venir...

—Lo siento; no es hora de atención.

Gabriel no dijo nada de inmediato. Lo miró como aturdido, con una expresión casi estúpida, pero luego, abriendo las piernas, tomó más estabilidad en el suelo, y esta vez lo miró por un largo rato, aunque no con una expresión estúpida. Vio las gruesas arrugas sobre la frente del cura, formándose horizontalmente desde las cejas hasta el nacimiento del cabello —daban la impresión de estar suspendidas y unidas unas a otras como los pliegues de un abanico—; los ojos abotagados y turbios, sin movimiento, que se defendían de la pesada corteza de los párpados

y la boca empuñada aún en las succiones para desalojar de uno de los molares el resto de bistec. Y, ahora, como si hubiese descubierto algo en lo que no había reparado antes, Gabriel retrocedió, boquiabierto, uno, dos pasos, hasta mirarlo a distancia. Y sólo ahora un convulsivo estremecimiento lo hizo salir de su abstracción.

—Perdóneme, padre Pablo. Perdón por haberle causado una molestia —musitó.

Hizo ademán de irse, pero se detuvo. Antes —se dijo— debía hacer una reverencia, doblándose desde la cintura. “Una venia exagerada y caricaturesca...”. El cura movió repetidamente la cabeza, significando: “Está bien, está bien”; se hizo a un lado para dar paso a Gabriel, y este salió.

En la calle, el viento tibio jugó con sus orejas; luego, adhirióse a él, frotándose sobre su cuerpo, como si se empeñase en distraerlo a todo trance de los furiosos sentimientos que iban formándose en su interior. Ya no pensaba en la oficina. Sin tener una clara conciencia de lo que hacía, echó a caminar a grandes zancadas hacia su casa. “Esto sí que tiene gracia... Y todavía me presta un libro”, se dijo. “Léalo con humildad. ¡Ja! Léalo con humildad... ¡Y de qué le ha servido a él!”.

Caminaba ciego, sin fijarse dónde pisaba y llegó por fuerza del automatismo de la costumbre hasta la puerta de su casa. “¿Y aquí qué hago? ¿Para qué he venido?”, se preguntó. Sin embargo, abrió la puerta y, apenas la hubo traspuesto, supo con certeza para qué había ido. La señora Álvarez lo vio entrar y dirigirse a su pieza. En muy contadas ocasiones observaba en él ese paso violento, casi destructor, y ella sabía que cuando esto ocurría algo malo pasaba por su cabeza. Lo oyó —más que lo vio— pasearse de un lado a otro en su pieza; detenerse, luego, y empezar a revolver el estante de libros. Varios de ellos cayeron al suelo con un ruido esponjado. Quizás los apartó de un puntapié y siguió revolviendo hasta encontrar, al parecer, lo que buscaba. Lo vio salir con la biblia empastada en rojo.

—¿Qué pasa ahora? —preguntó la señora Álvarez y miró el grueso libro, como viendo en él algo fatídico.

—Nada.

—¿Dónde vas con ese libro?

—No sé; a ninguna parte.

—Bueno, ¿qué es lo que pasa?

–Fíjese, madre... No pasa nada excepcionalmente importante, sin embargo, algo que es suficiente para llevarlo a uno a un cambio total.

–¿Estuviste con el padre Pablo?

Gabriel la miró con una expresión cómica. “¡Qué intuición tiene a veces!”, pensó.

–Sí; estuve con él.

–Ya te había dicho que no te metieras con él...

–No recuerdo que me lo haya dicho...

–Es un neurasténico; ya te lo había dicho...

–¡Cállese! Nunca me lo había dicho, pero eso no importa. Este libro –dijo, poniendo el volumen en las narices de su madre– no tiene por qué hacer neurasténica a una persona, ¿no lo sabe usted? En cuanto al padre Pablo ha sabido muy bien encontrar la solución... ¡Es un amargado, un fracaso como hombre!... ¡No crea que por otro motivo lleva sotana!...

–¿Y qué vas a hacer con ese libro? –preguntó la señora Álvarez; su desasosiego aumentaba por grados.

–Devolvérselo. Y debería hacerlo con una inscripción que dijera: “Si este libro ha formado su humanidad, merece que fuera quemado”.

–¡Por Dios, qué disparates!...

La señora Álvarez quiso decir algo más, que no pudo salir de su boca; no supo tampoco cómo decirlo. De nada valía ya: Gabriel se había lanzado a la calle; y sólo pudo descorrer los visillos para mirar a través de la ventana y ver cómo se alejaba con ese paso que temía, que amaba a pesar suyo.

En el camino, Gabriel se halló empeñado en establecer un extraño conocimiento: si alguien lloraba como él, cómo lo oiría; cómo él mismo oiría ese mismo sollozo suyo, fuera de sí mismo. Pero su garganta no emitió sonido alguno, porque él comprendió –su cerebro antes que su garganta– que las cosas no podían ser de otro modo y que no podían vivir separadas de cierta aridez irrevocable. Y que el descubrimiento le costaba algo así como volverse repentinamente más viejo. Una vejez echada sobre su cabeza en un par de segundos, pero insinuada implacablemente a través de algunos largos años que la habían precedido.

Y que la cosa residía en que algunos seres nacían para conocerla y otros para ignorarla.

Paseo

En casa hace frío. Feliciano, con sus pausados movimientos, no consigue quedarse quieto. Pasa de una pieza a otra, en busca de algún rincón que atenúe su desasosiego. Tal vez, se siente enfermo de un mal físico imprecisado e imprecisable y el reposo, que necesita su cuerpo, lo deja indefenso frente al tumulto de sus ociosas cavilaciones.

Feliciano ha leído, apenas en un par de años, todo cuanto se es dable leer, observando en sus lecturas un ascetismo ajeno a todo placer estético. Con ello, no ha tenido otro propósito que escapar a aquella sensación de pequeñez que resulta, a veces, de cierto tipo de ignorancia. Dueño ya de un bagaje libresco apreciable, encontró solaz en moderar su rígida disciplina; se refociló en sus lecturas, bien que no más allá de lo prudente. Este fue el comienzo de su preferencia por las obras de ficción: se entregó desde entonces a leer toda clase de novelas. Ya tenía un criterio estético...

Ahora que su voracidad intelectual se encuentra ahíta, Feliciano languidece en medio de persistente ociosidad. Sus ocupaciones le alargan inútilmente las horas. Pasa días enteros tumbado, deseando que alguien lo llame por teléfono. Vigila también al cartero, cuando hacia el mediodía lo ve venir con su paso balanceado, recorriendo y cruzando incansablemente la estrecha callejuela. Feliciano clava unos ojos de codicia en su bolso y, después que el cartero pasa ceremonioso ante su ventana, coge con rabia un libro cualquiera y por cualquier parte se lo pone a leer.

Afuera, un espléndido sol invernal arranca a la callejuela brillos inusitados. Feliciano piensa dar un paseo. Sale de su casa, en la que hace demasiado frío, en donde no puede estar sin sentir molestos agujijones.

Para Feliciano, un paseo siempre ha tenido ribetes de aventura romántica. Se aburre... El pobre siente con todo su peso la lentitud de los días; no sabe qué hacer de ellos.

Lleva consigo una novelita de Simenon, que mete en uno de los bolsillos del abrigo. Ahora, sin que intervenga para nada su espíritu seleccionador, lee lo que encuentra más a mano; sólo lo hace para no aburrirse. Por otra parte, ya no le falta nada más por saber; al menos, así lo cree. Se figura que las cosas nuevas almacenadas por su intelecto ya las sabe de antemano, ya las ha intuido o, quizás, soñado. Y ahora, con toda su ciencia a cuestas, se siente extrañamente vacío. Tal como un cuerpo desprovisto de la ley de gravedad, Feliciano flota en un aire enrarecido. Llega, en fin, a ese terreno en donde todo se pone en tela de juicio, hasta la propia existencia.

Camina tres cuadras, a pasos lentos, en dirección a un parque vecino. Luego, tuerce distraídamente por una angosta calle; la recorre hasta llegar a una amplia avenida que se bifurca, dejando al medio los jardines y prados verdeantes de césped. Sin saber cómo, se encuentra parado en una extensión de terreno de forma redonda –cubierto de cascajo molido y orillado por la hilera de bancos– en donde una pandilla de muchachos juega a la pelota. Feliciano se aventura a través del grupo, temiendo recibir un pelotazo. Escoge un banco frente al sol y se sienta. Vecino a su banco, a una docena de pasos, se hallan dos chicas que ríen alegremente. Mira en esa dirección, hacia unas piernas robustas que se mueven siguiendo el múltiple vaivén del juego. Los jugadores corren, acezando y atropellándose unos a otros. No encuentra gran interés en el juego; es más, ese pataleo frenético trae a su cabeza desagradables asuntos: la primera página de los diarios, las fotografías de eventos deportivos y de algunas solemnidades –o sucesos connotados– propias de la falta de espíritu de la época. Le ha tocado la suerte, piensa, de vivir en una pobre época. Una pobre época que abanderiza la derrota de la sensibilidad. Su atención es atraída nuevamente por las pantorrillas de la vecina. De su bolsillo saca con desgano la novelita de Simenon.

Llega hasta él la confusa gritería de los muchachos. A veces, oye aplausos, hurras y vivas. Entonces levanta los ojos del libro, con la esperanza de encontrar algo importante en el juego, pero a su curiosidad se ofrece la misma carrera obstinada detrás de la pelota. Se fija, sin embargo, en los jugadores: hay entre ellos unos tres o cuatro que llevan notoria ventaja sobre sus compañeros. Son más ágiles, más diestros, se escurren con más facilidad.

Aquí no hace frío. Se está bien. El sol derrama su tibieza, produciendo un leve enervamiento. Los jugadores, el césped, las pantorrillas, los árboles, los jardines un tanto mustios... ¡Hay que sentir la vida! Pero los ojos de Feliciano no se detienen mucho tiempo en ninguna de estas cosas: vuelven obedientemente a la novela. De todos modos, después de un par de páginas, su atención, aprisionada entre los renglones, se fuga hacia las inquietas pantorrillas. Los ojos y el entendimiento rechazan más y más obstinadamente la lectura. Las muchachas están demasiado absortas... Es notorio, sin embargo, que en el juego ninguno de los dos bandos lleva ventaja, ni se pone de manifiesto la superioridad de uno sobre otro. El partido sólo se reduce a una carrera desenfadada y sin objeto. La pelota parece burlar adrede las embestidas de los jugadores, andando sola y por su cuenta. ¡Cuánto ardor juvenil se ofrece a su vista!...

Gritos agudos se oyen en el banco vecino. La pelota ha tocado a una de las muchachas. Las dos al unísono miran al lector, como ofreciendo una justificación por sus estridencias, pero se encuentran con la cara seria, casi adusta de Feliciano. Está ausente, piensan, ajeno a todo cuanto ocurre; cambian entre ellas un gesto cómplice y, más atentas que antes, siguen las alternativas del juego. Feliciano lucha por refugiarse en la novela, sin ocuparse del exterior, del juego, de las muchachas, de nada; pero la creciente gritería de los jugadores hace imposible su esfuerzo. Han redoblado sus bríos y la pelota, ociosa, rebota de un lado para otro; además, se sienten vagamente orgullosos al advertir que las dos muchachas celebran el juego. Exageran sus carreras y exteriorizan su cansancio sin razón alguna. De todos modos, no se muestran muy seguros. Algunos de ellos a ratos se ruborizan, sobrepasando la subida rojez que ya tienen, y unos pocos —sólo muy

pocos— parecen algo apáticos a aquel exhibicionismo. A estos últimos los sigue la mirada de Feliciano, con vaga simpatía...

Las muchachas van perdiendo interés en el juego. De pronto, se levantan de su asiento y se van. El lector espera ansioso, pero es inútil: no lo miran siquiera una vez. Las sigue con la mirada hasta que se pierden de vista, mientras a su mente acude la imagen de un par de pompas de jabón.

Poco después, llama su atención el brusco silencio de los muchachos. Un carabinero ha llegado hasta ellos, obligándolos a terminar el juego.

—A otra parte con la pelota— les dice, sin levantar la voz.

Los jugadores se retiran divididos en pequeños grupos, rezongando y haciendo gestos hostiles hacia el carabinero. Feliciano se alegra en secreto.

Ahora está, por fin, libre de distracciones, lo cual es muy necesario para los dos últimos capítulos de la novela. Él ya tiene sus sospechas sobre la culpabilidad del asesino, pero el bullicio de los jugadores le ha impedido llegar a concretarlas. El móvil del crimen le parece claro: este es de índole pasional, no hay que darle vueltas al asunto. Después de continuar la lectura, ha terminado por descartar a uno de los sospechosos y ahora sólo quedan dos entre los cuales elegir. Es más cómodo, piensa, saltarse todas aquellas páginas y satisfacer su curiosidad mirando, sin más, los últimos renglones. Pero ello es hacerse traición a sí mismo y burlarse del autor.

Ahora lee en medio de una quietud apenas turbada por una vocinglería lejana. Frente a su banco, a una treintena de pasos, una mujer teje a palillo, gozando de los rayos del sol. La acompaña una niña vestida con unos escarpines rojos, que cubren sus débiles piernas hasta los tobillos. Sorprende en la mujer una mirada insistente. No le da importancia al hecho. Además, la mujer se ve algo vieja...

“No es del todo fea”, se dice, después de un rato. Debido a la distancia, es imposible distinguir los rasgos de la mujer. Pese a esta dificultad, son visibles unos ojos hermosos, aunque de un color difícilmente definible. Para poder apreciarlos sería necesario un examen demasiado notorio y Feliciano no quiere manifestar su curiosidad. Probablemente, sean verdes; tal vez, de un pardo muy oscuro. En cambio, son visibles las grandes ojeras; su color violáceo da al conjunto del rostro una aureola

enigmática e impenetrable. A ratos, aquellos ojos demasiado perdidos en sus cuencas parecen sonreír, un movimiento basta para que se tornen severos. Su cuerpo es algo obeso, de una carnosidad grata, por lo general, a los anémicos.

De manera imprevista, una nueva distracción viene a dificultar la lectura de Feliciano. Frente a su banco, un muchacho sucio y pobremente vestido pasa montado en una destartalada bicicleta. Pedalea infructuosamente, pues el volante da vueltas y más vueltas, sin relación con la deprimente lentitud con que el vehículo se mueve. Detrás, a unos cincuenta metros, otro muchacho lucha por desprenderse de un enjambre de chiquillos flacos y ventrudos que se pegan a su bicicleta, estorbándole la marcha. Le cogen el manubrio, lo alzan, y el vehículo y conductor dan con el suelo; o bien, lo arrastran a toda velocidad, deteniéndose luego bruscamente. El ciclista pateo desesperado hacia los lados y manotea a diestra y siniestra. ¡Inútil desasirse! Su amigo, que marcha adelante, lo urge de vez en cuando:

—¡Apúrate!... ¡Ya ha corrido media hora!

Pero el rezagado ciclista sólo responde con un gesto de impotencia. Pese a todos los obstáculos, ha conseguido avanzar una considerable distancia, seguido siempre por los enardecidos chiquillos. Algunos de ellos pretenden culminar el juego arrebatándole la bicicleta y escapando con ella. El amigo lo llama a gritos, pero no se atreve a acercársele, no sea que también él caiga en tales manos. Montado en su bicicleta-de-veinte-pesos-la-hora, se muestra molesto en exceso por el contratiempo.

—¡Apúrate! ¡Hay que aprovechar la hora!... —se oye la voz apremiante del amigo.

El ciclista rezagado ya no se resiste. Se ofrece con resignación y sin fuerzas a la jocosidad de sus verdugos.

—¡Llama a mi papá! —grita, en un último esfuerzo, al amigo.

Pero esto no causa ningún efecto en los muchachos.

—¡Ay! ¡A mi papá! ¡A mi papá!... —corean todos burlonamente.

El cortejo pasa frente al banco del lector. El ciclista trae la cara desfigurada por una mueca y se retuerce como en un delirio. Por la mente de Feliciano atraviesa el deseo de ayudarlo. ¡Sería tan fácil! Pero no hace nada. Es divertido todo aquello. Sólo en última instancia, si los chiquillos se enardecen más de lo conveniente, si pasan, en fin,

de la broma a la crueldad, entonces intervendrá. No hay necesidad de esto... Viendo al ciclista resignado a su suerte, dejándose arrastrar con docilidad para acá y para allá, terminan por encontrar aburrido aquel juego, y lo sueltan. El ciclista, entonces, pedalea furiosamente hasta arrancar al viejo trasto los más lastimosos quejidos. Cuando ya se encuentra a prudente distancia, vuelve la cabeza y da curso a la rabia que hierve dentro de él, prorrumpiendo en una sarta de insultos. Ahora ríe. Toma por un ondulante sendero para reunirse con su amigo, que lo espera impaciente.

En fin... Había que aprovechar el tiempo...

Frente a su banco, la mujer sonrío. Es imposible estar seguro si es a él a quien va dirigida aquella sonrisa o si ésta es una sonrisa involuntaria, como la materialización de un pensamiento travieso. Repara en una tercera persona que se ha agregado: una muchacha de unos quince años. Parece ser la niñera. Mientras la mujer teje, la muchacha cuida de la niñita. El lector mira ahora hacia el banco de enfrente ya sin disimulo.

“¿Quién será aquella mujer? ¿Cuál será su vida?” Se trata de una viuda, supone, que pasea a su hija única, gozando del sol invernal. Aquella pequeña criatura constituye, con seguridad, toda su vida sentimental. Quién sabe si, después de todo, sea una madre soltera...

Ahora no sólo la mujer está pendiente del lector: también la niñera, aunque no con aquella avidez de su ama. Parece hacer, simplemente, una comprobación. No cabe duda: hablan de él... La niñera en ese momento, sin quitarle los ojos de encima, hace con la cabeza un gesto de afirmación. “He aquí el cuadro completo –se dice el lector–. Aquélla es su confidente, su discípula”.

La mujer canta. Traídas por la brisa, llegan hasta sus oídos hilachas de frases... Hacen subir a su cabeza cálidos efluvios... La mujer sonrío abiertamente –ya no es posible equivocarse–, aunque con cierta torpeza que proviene, tal vez, de una falta de confianza en sí misma o bien de una escasa experiencia en tales lides. En la mañana, quizás, se ha despertado siendo todavía una mujer honesta, pero ahora, con este sol acariciador, no ha podido resistir a echar por la borda su compostura. Tales son los pensamientos que cruzan la mente del lec-

tor, consecuentes con la escuálida ascendencia que, con todo, lleva la mujer en el asunto. Hasta ese momento Feliciano se ha sentido como quien ha dirigido a su entero antojo el coqueteo y hasta ha gozado voluptuosamente su situación, confirmando que sólo depende de él apagar o encender la sonrisa de la mujer. Así, cuando con un gesto hosco finge concentrarse en la lectura, comprueba que la mujer no tiene más ocupación que su tejido.

“Un pecho abundante, pero muy caído”, se dice el lector. La niñera se muestra algo desorientada; mira a su señora aplicada a su tejido, luego al lector, sin comprender. Este piensa que si tira demasiado la cuerda corre el riesgo de arruinarlo todo. Levanta la cabeza y mira a la mujer, mostrando por primera vez una expresión más despejada, discretamente risueña. Y esto basta para encender en ella nuevos impulsos: se arma de cierta audacia. Se ha levantado, dejando su tejido sobre el banco, y se pone a jugar con la niñita, tirándole una pelota. La niñera tercia en el juego. La niñita corre con torpeza sobre el césped, coge la pelota y con mano insegura la lanza hacia su madre. Así, cinco, diez, veinte veces... La mujer se esfuerza a todas luces por imprimir elegancia a sus movimientos y está muy lejos de lograrlo. El lector —sólo ahora viene a comprobarlo— se ha equivocado: en este momento que está de pie, la mujer se ve fofa, tan gruesa como un megaterio. Su *jersey* solferino no combina con su falda negra, tosca y poco flexible. Es un cuerpo desprovisto de gracia y cuando sus pretensiones se ven malogradas —una vez tropieza y está a punto de caer— dirige al lector una rápida mirada de inspección y se esconde detrás de un árbol hasta que pasan los efectos del fiasco. Cuando da, en cambio, con un bonito movimiento, grácil y armónico —plenamente logrado—, ausculta con radiante expresión el rostro del lector, pero este, en tales ocasiones, siente aún mayor dificultad por traslucir cualquier evidencia. Un gesto aprobatorio para aquel pesado cuerpo, que lucha vanamente por imitar la fragilidad de una sílfide, se le antoja más penoso que sorprender *in fraganti* una buena intención traicionada por la artritis.

En una de estas, la pelota es lanzada con fuerza, alcanzando una mayor distancia. Ella se lanza a la carrera y, sobrecorriendo, la coge bonitamente, dando a su proeza una complicada rúbrica de movimiento de brazos. Se detiene luego, de un modo brusco; las piernas

separadas, vuelve la cabeza –entusiasmada, ebria, indiscreta y la balancea repetidas veces. Su gesto parece preguntar: “¿Qué tal?”.

“Esta mujer está chiflada”, concluye el lector. Mas, a pesar de este descubrimiento, o más bien a causa de él mismo, el espectáculo ejerce sobre su espíritu una rara fascinación, como si todo aquello resumiera una poesía extrañamente familiar, barata y mediocre, en la que encuentra, no obstante, un singular atractivo. El lector vacila. No está seguro si los balanceos de cabeza son un saludo o si forman parte de la mímica complementaria a la exhibición. No atina a hacer nada, a dar una respuesta cualquiera a los cabeceos de la mujer. Estima más seguro fingir: no, él no ha visto nada, no ha reparado en ella. La proximidad de una aventura lo excita, pero en esta aventura hay un no se qué de cosa contrahecha, expresionista y grotesca, tal –pongamos por caso– como las entonaciones galantes entre un hombre manco y una mujer coja.

Después de terminar el penúltimo capítulo de la novela se ha vuelto a hacer un lío de los sospechosos; se halla, ni más ni menos, como al principio, sospechando de todos. Se encuentra ya en el último capítulo y este apenas establece algún orden en sus ideas.

De pronto, ve algo que hace fluir la sangre a su pecho con violencia. Allí delante suyo, a diez pasos nomás, la pelota rueda directamente hacia su banco. “Esta sugerencia es demasiado clara”, piensa Feliciano. La mujer, sonriendo, mira alternativamente a la pelota y al lector. Por el otro lado se acerca la niñera, a paso lento, a coger la pelota, viendo que él no se ha comedido. La niñita, envuelta en dichosa ignorancia, se ha dejado caer sobre el césped con aquella testarudez propia de la edad. El lector espera. No hace ningún ademán. Llega la niñera. Espera a que coja la pelota. Así lo hace. Sigue esperando, inmóvil. Ahora la mujer bate palmas. Está pidiendo la pelota. El lector no se ha movido de su sitio: ha observado todo aquello con torvo semblante. La mujer, consciente de ser objeto de observación, se aleja corriendo hacia el césped. Bajo el *jersey*, los senos se golpean pesadamente y sus piernas, cortas y gruesas, toman una movilidad un tanto grotesca, arrítmica e infantil. El lector ha sorprendido en la mujer, antes de darse a la fuga, una mirada de reproche.

Ahora parece haberse serenado. Se ha sentado de nuevo y teje, dejando que la sombría mirada que siente encima resbale por su cuerpo. Por primera vez en toda la tarde su expresión toma un aire concentrado, triste, meditativo. Ya casi no levanta la cabeza y, cuando lo hace, es para enrostrar a Feliciano una mirada dolorida, aunque fugaz.

El sol habíase puesto ya detrás de los tejados de las casas. Un frío cortante comenzaba a sentirse. Los bancos iban desocupándose con rapidez, haciendo que el parque se viera solitario, cruzado de vez en cuando por distraídos transeúntes. Sólo dos bancos, uno frente a otro, seguían ocupados aún.

El lector permanecía sin leer, absorto e impenetrable, hundido el mentón en el pecho. De pronto, vio algo que le hizo levantar nerviosamente la cabeza: la niñera caminaba en dirección a su banco. Supuso que venía mandada por la mujer. Cuando estuvo a unos cinco pasos, Feliciano optó por decirle:

—Ahora es imposible... No me queda tiempo; ya terminé de leer la novela.

Y después se levantó, alto y distante, y se fue camino de su casa, meneando levemente la cabeza y estremecido por una paradójica diversión interior.

La muchacha lo miró con estupor, pasando detrás de él, en dirección a la calle. En la acera se oía un pregón que vendía maní tostado.

El conferenciante

para mi sobrino Andrés

*Dès qu' un homme cherche
le mot décisif, la folie n'est pas loin.*

*La condition humaine est plus
humble et il n'y a pas de mot décisif.*

HEINRICH VON KLEIST, ANDRÉ MAUROIS

La conferencia estaba anunciada para las siete. Por tratarse de un tema demasiado extenso –el Período Romántico Alemán–, habíase acordado dividirla en dos partes. La primera conferencia estaba a punto de empezar. Eran ya las siete pasadas y el conferenciante, Franz Müller –joven poeta alemán, según rezaba el anuncio–, permanecía aún en uno de los pasillos laterales de la sala, conversando en medio de un pequeño grupo de personas; parecían ser componentes de la familia.

El grupo gesticulaba a grandes voces. En medio de él se destacaba una gran pluma de faisán, rígida y señera como una antena: era la señora Müller, esposa del conferenciante, una dulce mujercita de unos veinticinco años, apocada y silenciosa. Acaso por contraste, o por atraer sobre sí las miradas de la gente, había tenido la ocurrencia de ensartar en su sombrero una pluma tal. Era bajita de estatura y mostraba una expresión, a la vez que cavilosa, algo despabilada, hecho que provenía, probablemente, del esfuerzo constante que debía hacer para que no se escapara de su atención –no muy concentrada, por cierto– todo lo que allí se hablaba. Con sistemática regularidad lanzaba nerviosas miradas a su reloj pulsera; acto seguido, dirigía los ojos hacia su esposo. No podía disimular su inquietud. Entre sus manos estrujaba un par de guantes, mientras su pensamiento se fraccionaba en tres cosas que

ejercían sobre ella una atracción magnética: la puerta de entrada, su esposo y el reloj pulsera que marcaba ya las siete y media.

Bien. ¿Y por qué no iniciar la conferencia? Pues, por una razón sencilla: la sala estaba vacía, desierta, no se aventuraba a entrar nadie.

El conferenciante, hasta ese momento, había conservado cierto aplomo, pero no pudo sujetar por más tiempo sus nervios tensos y dijo, a guisa de disculpa, dirigiéndose a una dama del grupo:

—Poco público tenemos. Debe ser porque el salón de honor me está robando toda la gente. Allí hay una conferencia de esas, usted sabe —hizo un gesto despectivo—, que atraen mucho público.

Estaba en ascuas. De nada le valía disimularlo. Empezó a dirigir sus inquietas miradas hacia la puerta de entrada. Ensayó una sonrisa indiferente, despreocupada, pero no tuvo éxito. La verdad es que dentro de él hervía una rabia sorda contra “todas aquellas gentes analfabetas que no vienen a estas conferencias tan interesantes”.

De pronto, asomó por la puerta una tímida figura; un joven que, para suplicio del conferenciante, vacilaba atrozmente en pasar. El conferenciante clavó en él una mirada en la que era perceptible un asomo de súplica. La persona, en la puerta, sin sospechar remotamente el interés que despertaba, hizo ademán de irse; paseó por la sala una mirada distraída, viéndola casi vacía, a excepción de tres personas sentadas muy distantes unas de otras y que parecían dispersas manchas de color caídas al descuido.

Los cuatro componentes del grupo quedaron clavados en su sitio: clavados los ojos en la figura de la puerta. El joven, cuando parecía ya dispuesto a irse, resolvió por una repentina decisión lo contrario, y entró con pasos cautelosos, cual si quisiera pasar inadvertido en la sala. El conferenciante exhaló un suspiro de alivio. En un gesto escapado al control de su voluntad, se pasó una mano por la frente y, luego de hacerlo, su rostro cambió casi por completo. En el grupo pareció desinflarse algo: nueva vida lo animaba.

La dama era quien daba mayores muestras de seguridad en sí misma. De inmediato, haciendo lo posible por aparentar que nada había ocurrido, reanudó su conversación con un caballero gordo. Hablaba rápidamente, con voz nasal, levantando de continuo el dedo índice (en el gesto típico de ciertas personas que siempre están convencidas

de que no se les sigue ni se les comprende bien). Su propósito era distraer por todos los medios al pobre poeta alemán, con el objeto de aliviar su penosa situación. Pero este se había envalentonado, pues el joven que acababa de entrar (aún no terminaba de acomodarse y de bostezar, mirando al techo), le había devuelto algo de la perdida confianza en sí mismo.

Franz Müller se abotonó la chaqueta con manos nerviosas, pero su nerviosidad no era la misma de antes: era la de un hombre que ha tomado una resolución, disponiéndose a seguirla. En efecto, una feliz ocurrencia pasó por su mente.

—Quizás cerrando la puerta llegué más público. ¿No creen ustedes? De este modo le entrará la prisa... En fin... Ustedes saben lo mal enseñada que está la gente. ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Es tan caprichoso el monstruo de cien cabezas! Ustedes saben... Sí, porque... Ustedes saben...

La señora Müller acudió apresurada a cerrar la puerta. En ese momento entraba en la sala una nueva persona. Al cruzarse con ella, poco faltó para que tomara sus manos, expresándole efusivamente: “¡Gracias!”.

El conferenciante, alisando sus cabellos, pasaba revista a las personas ya reunidas. Se sobaba las manos; no se estaba quieto un momento y, como no le era posible pasearse, daba pequeños saltitos en el suelo. El caballero gordo reía con estrépito: mostraba a las claras que la conferencia lo tenía muy sin cuidado. La dama también daba muestras de haberse olvidado del conferenciante, a juzgar por la animada charla que mantenía con el caballero gordo, quien a cada segundo se tomaba la barriga, echaba todo su cuerpo para atrás y exclamaba: “¡Ay, Dios!”.

La feliz ocurrencia del conferenciante era probable que diese buenos resultados, pues al poco rato la puerta se abrió. Se asomó un muchacho famélico, pero al ver que allí no había ninguna conferencia, o cosa parecida, creyó que sólo se estaban contando chistes; en ese momento el caballero gordo exclamaba, ya en el paroxismo:

—¡Ay, Dios! Si usted, señora, me va a hacer reventar de risa... Sea indulgente, tenga un poco de compasión... ¡Ay, Dios!

Pero su hilaridad cesó en forma brusca al coger al vuelo la mirada del conferenciante; y esta era, en verdad, como para fulminarlo. “¡Cómo puede estar riendo este bellaco, mientras yo no me tengo de

nervioso!”. Pero no dijo nada de esto. Muy al contrario. Se esforzó por apropiarse ademanes desenvueltos: quería mostrarse tranquilo. El caballero gordo permaneció perplejo por un momento. ¿Qué hacer o qué decir? No atinaba a nada. Después de revolver sus ojillos vacuos, bajó la cabeza, avergonzado; la levantó, por último, para mirar interrogativamente al conferenciante.

—Ya es hora de empezar —anunció este, con firmeza.

¿Pero podía darse curso a una conferencia sin público, es decir, una conferencia sin ese complemento tan necesario a toda manifestación del intelecto? ¡Sólo una docena de personas en una sala con capacidad para trescientas!... Era, ciertamente, para quedar perplejo.

La señora Müller hizo una tentativa de persuadir a su esposo. Al momento desistió de su idea por temor a embrollarlo todo más aún. También era probable que el conferenciante se diese, de pronto, a la razón, comprendiendo la conveniencia de aplazar su charla.

Nada de esto: la conferencia se inició.

El grupo fue disolviéndose. La marcha fue iniciada por la señora Müller, seguida de la dama y del caballero gordo, que la cerraba. Procedieron a acomodarse en primera fila.

El conferenciante, junto con ajustarse el chaleco, se aclaró la voz y, después de extraer de uno de los bolsillos interiores un legajo de papeles primorosamente cuidados, caminó hacia la tarima. Más que un hombre de letras dispuesto a plantear un interesante punto de vista, parecía un ser al que hubiesen sorprendido en delito. Se dirigió hacia el centro del entarimado con los hombros caídos y el paso tardo. Hacía pensar, más bien, en un hombre conducido al patíbulo.

Situado al centro del entarimado se veía como un hombre bajo de estatura, algo regordete. Acaso para procurarse un aspecto singular, usaba una barbita de chivo, un tanto mefistofélica, incongruente con su apariencia tímida y encogida. Llevaba el cabello a la usanza del día: melena cuidadosamente peinada.

—Señoras y señores... —empezó con voz quebradiza. Sus manos y el legajo de papeles temblaban de horrible manera. Buscó con sus ojos la mirada de su esposa. Parecía próximo a desmayarse.

Se entregó entonces a la lectura, con voz plana, ausente de matices, arrastrando consigo una monotonía insufrible. Se apresuró desde un

comienzo, cual si no tuviese otro propósito que terminar con aquello lo antes posible. Después de referirse a Goethe, a Herder y a la génesis del romanticismo, pasando por Kleist, se detuvo disquisitoriamente en la figura de Novalis. Hablaba tanto y en forma tan entusiasta del poeta de los *Himnos a la noche* que, olvidando por un momento aquel recalcitrante entarimado, su lectura tomó un discreto grado de fervor, ciertamente más a tono con la ocasión.

En la sala, exceptuando al grupito de la señora Müller, reinaba absoluto desinterés. Habían llegado, entretanto, otras tres o cuatro personas, cuya presencia se anunció de manera inequívoca por el crujir de las tablas. El conferenciante, en un gesto beatífico, había levantado los ojos de sus papeles para mirar a los recién llegados con expresión agradecida. Y no era para menos. ¡Cada nuevo auditor era tan bienvenido!... No obstante, ninguno de los presentes sospechaba siquiera que su presencia valía, allí, más que el oro de todo el mundo.

¡Qué decir cuando empezó a irse la gente, calladita, en puntillas, perseguida por la mirada terrible —como la de un pastor cuidadoso de su rebaño— del conferenciante! Se iban nomás, tal como habían llegado, sin pararse a considerar que por una simple confabulación de circunstancias adquirirían en medio de esa sala una tan soberana importancia como, con seguridad, no la habrían soñado en su vida entera. Esto ocurría, claro está, antes de producirse los extraños sucesos que terminarían por dejarlos petrificados en las sillas. Pero Franz Müller, después de tomar contacto con la mirada de su esposa, continuaba su monótona lectura. Parecía esta un interminable monologar sin razón ni oficio.

En un momento, de manera súbita, se pudo advertir en la atmósfera de la sala una tensión extraordinaria. Esta brusca tirantez era como el presagio de algo terrible que estaba a punto de estallar. Innumerables gotitas de sudor perlaban la frente del conferenciante. Un soplo enrarecido vagaba a través de su lectura, como resultado del choque entre las serenas palabras del texto y la condición de ánimo en que eran dichas. Sus ojos se desorbitaban; las venillas de sus sienes se veían próximas a un colapso. En un segundo, todo estuvo listo, sin esperanza alguna, para que el conferenciante tirase lejos el legajo de papeles y saliese corriendo y gritando: “¿Por qué estoy metido aquí?”

¿Qué hago aquí parado como un fantoche ridículo? ¡Oh, Dios, quién me ha traído a este odioso lugar!”.

Pero no ocurrió nada de esto. La señora Müller, en un precipitado movimiento, murmuró algo al oído de la dama. El resto de la sala escuchaba impasible, incluyendo al caballero gordo; éste hacía esfuerzos sobrehumanos para no quedarse dormido. El conferenciante, como alguien que ha atravesado un gran peligro, tambaleándose sobre los pies, continuó su lectura, ahora con voz menos vacilante, después de haber vencido el temporal. En ese momento se refería a los hermanos Schlegel. Leía:

“Friedrich, al contrario de su hermano, era un ser apacible, contemplativo. Amó toda su vida sin esperanzas —y dio en este punto una mirada inexplicable a su mujer—. Tenía una portentosa inteligencia, pero siempre a la sombra de la brillantez intelectual de su hermano, había ido afinando su sensibilidad hasta un grado doloroso. Sus padecimientos terminaron por enseñarle una gran resignación”.

Al pronunciar la última palabra diríase que la desgranó; la saboreó sílaba por sílaba, modulándola entre sus labios casi con voluptuosidad. Elevando los ojos al cielo raso dejó escapar un leve suspiro. Era evidente: la fortaleza moral de Friedrich Schlegel llegaba a socorrerlo; en su lectura se extendió sobre este tema con aire de triunfo. A no ser por unas tortuosas arrugas en el entrecejo, su aspecto podría haber sido radiante.

De pronto, ocurrió algo cruel.

Las luces se apagaron. La sala se sumió en las tinieblas. Reinó —aunque reprimido— un caótico desorden, mientras se levantaba un murmullo general en todo el ámbito de la sala. De la concurrencia brotaron inquietos cuchicheos y hasta algunas risitas contenidas. La señora Müller lanzó un grito bajo, pero desgarrador. Hasta el caballero gordo se conmovió. La dama, invadida por un sentimiento de honda conmiseración, inclinó la cabeza hacia adelante, pendiente hasta de los menores movimientos de Franz, en un esfuerzo por demostrarle que él no estaba solo, que alguien compartía su difícil situación. La señora Müller, cubriéndose la cara con las manos, se sacudía en estremecimientos convulsivos.

Franz Müller, apenas iluminado por un débil haz de luz que penetraba por una ventana alta, se tambaleó como si hubiera recibido un feroz bofetón en pleno rostro. Tuvo sólo unos segundos de vacilación; se retorció desesperado. No tenía cólera; esto se lo impedía su timidez natural: parecía sólo un animal herido. Algunos principios de honor intelectual entrechocaban furiosamente en su interior. ¿Seguir o no seguir? ¡No! ¡Ya es demasiado tarde para detenerse! ¿Qué hacer?... ¿Tirar los papeles con rabia y exclamar, con impotente dignidad: “Aquí es imposible hacer nada”? ¿O bien, tomarlo con serenidad, con algo de frívola indiferencia? Si era un intelectual, ¿no podría servirse de ello para una ocasión práctica, ensartando algunas ingeniosidades? ¿Y si soltara algún alarido o una humorada? Pero... ¿y el deber? “¿Cómo saldría Bernard Shaw del paso?”, se le ocurrió pensar.

¡Lástima era! Bernard Shaw guardaba silencio. No podía ayudarlo en nada.

El bullicio iba disminuyendo rápidamente hasta ser reemplazado por una solidaria exclamación de estupor, a medida que los ojos volvían a posarse en el conferenciante. Hasta los más insensibles sintieron una corriente de frío por la espalda. La sala permanecía en la más completa penumbra. Era grotesco ese implacable haz de luz, que iluminaba al conferenciante como si fuera un personaje trágico en medio del escenario de un teatro. Entonces –esta agitada escena habíase desarrollado apenas en un par de segundos– sucedió algo inverosímil, tal vez lo que estaba más lejos de esperarse.

Franz Müller no echó a correr: una rabia ciega y violenta lo hizo encararse con el legajo de papeles. Al parecer, se hallaba empeñado en arrancarle un secreto. Dio un paso hacia un lado para tener más estabilidad en el suelo; dobló su cuerpo casi en un ángulo recto y, con furia salvaje puso los papeles –crispados entre sus dedos impacientes– casi en sus mismos ojos. Para seguir leyendo en la oscuridad, literalmente tenía que tragarse los papeles, pero... ¡no abandonó la lectura! Lo curioso era que su voz no guardaba relación con su desasosiego interior. Su voz era la de antes, igualmente monótona, y ahora, por efecto de la oscuridad, habíase atenuado a tal punto que parecía surgir desde el centro de la tierra.

Todo esto empezaba a dar cierto sopor en la sala. Los oyentes no contaban con verse, de improviso, metidos en algo semejante a un rito sagrado. El caballero gordo ya no disimulaba sus ronquidos. A su lado, la dama le daba frecuentes codazos. El caballero, entonces, en medio de un sobresalto, se revolvía de manera quejumbrosa y se quedaba mirando a todas partes con ojos asustados. Acto seguido, como si aquella sala a oscuras, con ese fatídico haz de luz, fuese la cosa más natural del mundo, y acaso por ser estimulante, volvía a cabecear y a entrar en somnolencia.

Todos los asistentes, hasta los más torpes, comprendieron que en ese momento extraño entraban a una especie de aventura subjetiva, a parejas con el conferenciante. Este se encontraba ya desfalleciente. Gruesas gotas de un sudor helado anegaban sus mejillas. Su voz, perdida en la oscuridad, se hacía cada vez más débil. En ese momento, él mismo, quizás, iba adentrándose en un viaje infinito del que, probablemente, no iría a volver. Las palabras del texto, delicadas y casi complacientes, parecían dichas por otra persona, a la que él servía de ventrílocuo.

—¡Oh, Dios mío! ¡Esto no puede continuar!... ¡Hay que sacarlo de aquí! —murmuró la señora Müller al oído de la dama y, animada de pronto por una idea feliz, se levantó de su asiento, subiendo casi a tientas al entarimado.

Los concurrentes se alzaron en sus asientos, fijos los ojos en la mujer del conferenciante. Pero esta, sin vacilar, encaminó sus pasos hacia la lámpara que había sobre la mesa, la cual se ocupaba en muy raras ocasiones, pues la araña del centro y las luces laterales eran más que suficientes... Siempre que funcionaran. La señora Müller la encendió sin el menor titubeo. Así, al menos —se dijo— su marido podría leer con menos dificultad. Pero el efecto fue penoso. No consiguió sino dejar en descubierto una figura grotescamente retorcida. Pese a todo, el conferenciante no olvidó un digno gesto de gratitud y, después de comunicarse con su público, por medio de una tímida sonrisa de justificación, reanudó su lectura. La señora Müller bajó del entarimado, precipitándose casi a la carrera a refugiarse en su asiento.

—¡No! ¡No! ¡No es posible!... —exclamó.

En ese momento, unos pasos presurosos en los altos de la sala ahogaron por completo la voz del conferenciante. Era un empleado del

establecimiento. Había subido a restablecer la luz, pues no se explicaba de otro modo su presencia allí. Sin embargo, la luz tardaba en llegar y al fin, no llegó. El empleado salió dando tropezones y haciendo un increíble estruendo. Todos esperaron ver alguna reacción definitiva en el conferenciante, pero, al parecer, este no oía nada; diríase que ya no le interesaba hablar para nadie, ni siquiera para sí mismo. Con seguridad, no había notado la batahola que el electricista dejara como recuerdo de su paso. No interrumpió su lectura. Quién sabe si él no se enfrentaba ahora con el público y sí con algo dentro de él mismo, inmovilizado por ese mágico haz de luz. Cándido sería quien pensara lo contrario...

Sobre la pared del fondo se proyectaba, alargada, la sombra de su cuerpo, en una forma inquietante, de efecto casi macabro. Era la réplica de su desquiciada figura. La sombra tenía más vida que el cuerpo: se movía con soltura, amenazaba, insinuaba, hacía elegantes contorsiones, a ratos parecía tener vida propia...

Pero, después de unos minutos que se hicieron eternos, la luz —la luz eléctrica— llegó.

A todos los concurrentes, excepto a las dos mujeres de la primera fila y al caballero gordo, que roncaba, se les escapó un dilatado suspiro de alivio, gozando la misma sensación experimentada al llegar de pronto a espacio libre después de atravesar un túnel que haya parecido interminable. Sin embargo, ya nadie hacía ademán de irse. Todos estaban tensos en sus asientos, como clavados a ellos.

El conferenciante, después de hablar, con esa, su voz prestada, en forma muy exhaustiva, del poeta Heinrich Heine, leyó:

“Hemos llegado al término de nuestra primera jornada romántica. En nuestra segunda conferencia nos ocuparemos de Schopenhauer y de Richard Wagner, o sea, del fin de este gran período romántico que dominó el panorama artístico durante casi todo el siglo pasado y que llega a su coronación perfecta en la personalidad creadora de estas dos figuras colosales”.

Había terminado.

En un comienzo, en la sala reinó un silencio de muerte. Fue substituyéndose por un alboroto general, el que tomó cuerpo en forma incontralada, hasta convertirse en una explosión de alegría loca e irrefrenable.

—¡Terminó! ¡Terminó!...—gritaban algunos asistentes, batiendo palmas. Otros, con aire de poseídos, sacaban sus pañuelos para enjugarse la frente. El caballero gordo miraba a todos lados con ojos muy abiertos. Había despertado en medio de un gran sobresalto y preguntaba: —“¿Qué pasó? ¿Qué pasó?”. Y no ocurriéndosele otra cosa, después de haber examinado la sala: “Pues, si está claro... ¡Ay, Dios!... ¿No lo decía yo? La conferencia de nuestro Franz ha sido un éxito... ¡Ay, Dios!...¡Qué digo! ¡Ha sido un triunfo, un triunfo *apoteósico*!... ¿No lo decía yo?...”.

La dama era una esfinge. Mostraba una expresión nueva, desconocida; a su lado, la señora Müller, con el rostro cubierto, sollozaba mudamente. Sobre su cabeza se erguía airosa aquella ridícula pluma de faisán. En lo que se refiere a los concurrentes, bueno... ninguna descripción, por completa que fuese, podría dar una idea de sus sentimientos. Estaban sencillamente frenéticos. Hasta saltaban. Algunos de ellos comprendían que habían sido actores de un hecho inaudito. Los menos, se sentían como cómplices de una aventura extraña en la que —aun resistiéndose— habíanse visto comprometidos y lanzados a ella, irremediamente. Nunca el término de una travesía sembrada de los peores peligros ha reservado para el final un alborozo semejante. Sólo la llegada de un explorador polar al punto fijado podía ser comparable a aquella verdadera locura, en la que una fibra de subconsciencia colectiva parecía haberse desatado.

Pero el hombre, al bajar del entarimado, no era el mismo que hubiera apenas una hora antes.

Estaba irreconocible. En su mano derecha traía el legajo de papeles y su brazo izquierdo colgaba ausente de vida. Su palidez era fantasmal. Los ojos, fijos en un punto lejano, no miraban ni veían nada: los traía muy abiertos, inexpresivos como los de un ciego. Sólo sus labios mostraban algo de vida: vagaba en ellos una débil sonrisa demencial.

Sin lugar a discusión, con la conferencia algo quedó demostrado en forma incontestable. Era que Franz Müller, joven poeta alemán, tenía un gran sentido del deber.

La mujer, el viejo y los trofeos

para Jaime Laso Jarpa

*Al llegar a su casa, se puso a pensar,
y de repente se murió.*

Las almas muertas, NICOLÁS GOGOL

Decididamente, esta última habitación no era lo mejor que podía desear un jubilado de los servicios públicos. Después de todo, el viejo funcionario consiguió resignarse. Con su modesta mesada de jubilación no podía pretender a nada más lujoso; menos ahora, cuando la tan desvalorizada moneda chilena era un tema que, años atrás, en tiempos mozos, no habría podido resistir a tratar de manera exhaustiva en rueda de amigos, entre colegas funcionarios. Algo intervino, también la inercia, en la elección de la pieza, pues iba alcanzando ya esa edad en que nada importa demasiado: no más que en la medida justa en que sufre una vanidad castigada, casi agónica. Los últimos meses habíase aburrido de andar continuamente de un lado para otro.

Antes de mudarse concibió la esperanza de reunirse con sus hijos y vivir con ellos. Les expuso el plan, pero terminó por comprender que éstos, o sus esposas, no aprobaban la idea; lo consideraban –a él– algo así como un intruso en la vida independiente que habían iniciado.

De modo que, el primer día de un mes cualquiera –ya era otoño– llegó con sus bártulos a una calle apartada de los suburbios, en uno de los barrios populosos, pero perdida en medio de un enjambre de calles pequeñas e insignificantes. Era lo que él creyera conveniente: una calle tranquila, sin ruidos molestos, sin pregones madrugadores que turbaran el reposo. El día anterior, como es natural, dejó reservada la pieza, pagando a la dueña un mes adelantado.

–¿Es una casa tranquila? –fue lo primero que preguntó.

–Esto parece un cementerio –dijo la dueña, con indudable acento profesional.

¿Qué me dice de los otros pensionistas? ¿Es gente tranquila?

–Son dos más –dijo la dueña–. Una sobrina mía y un obrero de fábrica. Gente tranquila; se lo garantizo.

Cuando llegara al día siguiente con sus bártulos, la señora Ana salió a recibirlo. Hizo un despliegue de amabilidades que al funcionario le parecía cosa conocida, pero no pudo disimular su extrañeza ante la inopia material del viejo. No traía sino un catre de bronce, una mesa ordinaria y un par de sillas de mimbre: una de ellas empezaba a desramarse.

–Es para comer –dijo el viejo, señalando la mesa.

–Ya entiendo... –repuso la dueña.

Y pensando que ya todo estaba a punto, la señora dejó solo al nuevo pensionista, marchándose por el corredor. Pero el viejo no tuvo tiempo para advertir el desaire de la dueña: el pesado catre de bronce, sostenido a duras penas, se le venía obstinadamente encima. Había pagado ya al carretero al llegar a la puerta de la casa; el precio resultó bastante más subido de lo previsto y ni siquiera tuvo el atrevimiento de pedirle una ayuda para trasladar los bártulos hasta la pieza.

–¡Señora Ana! ¡Señora Ana! –llamó, afligido.

La dueña, desde el fondo del corredor, en donde había una sala espaciosa, una especie de galería, echó a andar con un irritado taconeo que resonaba en las frías baldosas.

–Si me puede ayudar, por favor... Hasta la pieza, hasta la pieza... –gimió el viejo.

–¡Déjeme eso!

El funcionario soltó el catre en manos de la señora Ana para apoyarse contra la pared, resoplando con fuerza. A medida que los latidos de su pecho se fueron haciendo más y más débiles –más normales– su rostro comenzó a entristecerse. Permaneció algunos segundos apoyado contra la pared, meneando la cabeza, como compadeciéndose a sí mismo. La señora Ana ya había regresado.

–Ahora, qué más; déjeme esa maleta –dijo.

–¡No! ¡No! ¡Eso no! –saltó el viejo–. ¡Eso lo llevo yo!

–Bueno; la mesa, entonces...

–Sí, la mesa y las sillas, si no es mucha molestia –dijo el viejo, empuñando la raída maleta de cabritilla.

Se dirigió con paso vacilante hasta la pieza; allí dejó la maleta. Pero tuvo la sensación de haber olvidado algo, y salió casi al momento. Asomó, primero, la cabeza por la puerta: no vio a nadie.

La dueña se encontraba en la galería, echada sobre una grasienta poltrona, acompañada por una muchacha que al funcionario se le antojó desmañada y desagradable. “Debe ser la sobrina: Elisa...?”. No le gustó su manera desvergonzada de sentarse. Cuando lo vio llegar, la muchacha extendió innecesariamente una pierna, como para admirarla en toda su exuberancia. El viejo farfulló algunas palabras de excusa. Pensó que en los dones de la juventud había crueldad, algo de ofensivo. Había olvidado el motivo que lo hiciera salir de su pieza. La señora Ana preguntó si deseaba algo.

–Es para decirle que quiero hacer las comidas en mi pieza –respondió.

–No hay inconveniente –dijo la dueña.

En la noche, había conseguido ya ordenar todos sus bártulos. Y, sólo en ese momento, abrió la maleta. Esta operación la hizo imbuido de solemnidad. Comenzó a desempacar y a extraer del interior de la maleta placas de metal, lustrosos trofeos de aluminio y cuatro o cinco banderines de colores chillones, en lo que, junto a una fecha y a una frase (“por años de servicios prestados”), se leía su nombre. A medida que iba extrayendo los objetos, los ponía provisionalmente sobre la cama. De pronto, se detuvo, perplejo. ¿Dónde iría a poner tantos trofeos y placas? Esta pieza no tenía el zócalo de la anterior, hecho en la pared a dos metros del suelo. En cuanto a los banderines, era cosa fácil. Bastaba una media docena de alfileres. Registró las solapas de su vestón, pero descubrió apenas tres... Estaba visto, el problema lo constituían las placas y los trofeos... “La señora Ana –se dijo– tal vez pueda facilitarme una mesa en donde poner estos... cachivaches. En último caso, ¿qué son sino cachivaches?...?”. Al salir, su mirada se encontró con los trofeos y las placas, blandamente reposando sobre la colcha.

–Cachivaches, cachivaches... –dijo, en voz alta, abstraído.

La señora Ana venía a su encuentro.

–¿Se le ofrece algo más? –preguntó.

—Una mesa para poner unos... unas prendas de valor —murmuró, bajando la cabeza.

—¿Una mesa?... —exclamó la dueña, perpleja.

—Y unos alfileres, por favor; unos diez bastan...

Se le facilitó la mesa pedida. Los alfileres se los ofreció Elisa. El viejo pudo ver, por la puerta entreabierta, que la muchacha se afanaba en la búsqueda de los alfileres. Le habría gustado entrar en la pieza y ayudarla a buscarlos removiendo ropa interior en los cajones: enaguas, medias, peines y otras prendas de Elisa.

Su primera noche en la nueva casa fue semejante a todas las demás noches en otras pensiones, aunque ahora no pudo conciliar el sueño demasiado pronto. Se revolvió en la cama, acalorado, y no hacía calor. Lo asaltaron violentos deseos de estar en otra parte, pero a esa hora había que dormir y nada más.

La vigilia lo hizo registrar algunos pormenores que, supuso, habrían de repetirse todas las noches a la misma hora, con regularidad. Cerca de medianoche, oyó una llave que giraba en la cerradura de la puerta de calle y, luego, unos pasos masculinos que avanzaban por el corredor, sin cuidarse de no hacer ruido. “Debe ser el obrero”, pensó. El hombre, en el corredor, había llegado ya a su pieza. Después de cinco minutos lo oyó salir de nuevo, pero ahora lo oyó por tener el oído muy fino, pues el hombre se esforzaba por no hacer el menor ruido. Lo sintió deslizarse por el corredor. Fue su oído muy fino el que lo hizo seguir sus pasos. Tuvo una sacudida nerviosa cuando oyó abrirse la puerta de Elisa, rechinando débilmente sobre los goznes. “Es una degenerada, una cualquiera”, se dijo. Después creyó percibir unos cuchicheos... Luego, todo en silencio.

Una tarde, al mes siguiente, el viejo había aproximado su silla de mimbre a la ventana. Él no dormía siesta como otros colegas de su edad; por el contrario, él acercaba su silla a la ventana que daba sobre el patiecillo de baldosas. A veces, la abría... En mayo, el pálido sol otoñal penetraba a esa hora —las tres de la tarde— formando un ángulo agudo, de cuarenta y cinco grados, sobre la pared de su pieza. Pero los primeros días de junio, era ya ángulo obtuso.

Ahora había abierto de par en par los postigos y los reflejos de sol sacaban un brillo mortecino, un haz de luz que iba a formar ángulo obtuso sobre la pared —un ángulo ya muy abierto, que contenía la presencia del aire en una forma geométrica— con los corpúsculos y las minúsculas pelusillas. El funcionario cabeceaba en la silla; se estaba quedando dormido. Pero vio algo que se deslizaba torpemente por el corredor y, sobresaltado, levantó la cabeza. Era Elisa. La falda descosida, arrugada; venía apoyándose en la pared, como reptando a lo largo de ella. “Viene borracha”, se dijo. Elisa, en efecto, daba traspiés. Al comprender que era observada por el viejo, rompió a reír de un modo grotesco, como pudiera reír una máscara. El viejo se apartó de la ventana y salió de su pieza.

—¿Qué le pasa? ¿Se siente mal? —preguntó, solícito. Elisa lo miró con odio.

—Déjeme, déjeme pasar —dijo.

—Ande, pase; no se lo impido... pero, ¿le ocurre algo?

—¡Déjame en paz, viejo...!

El funcionario le hizo paso. Elisa continuó reptando por la pared, hasta llegar a la puerta de su habitación.

Nunca, desde la lejana fecha de su noviazgo, había sorprendido en una mujer expresión de hastío tan absoluta. Recordó cuando Teresa, su mujer, lo mirara con odio, cuarenta años atrás, antes de contraer matrimonio. Era a propósito del vientre hinchado de Teresa, que se había cogido a dos manos, mostrándose con impudicia, en medio de movimientos lúbricos, escandalosos: “¡Esto, esto lo has hecho tú!”

Él no imaginó que fuese a reaccionar de ese modo. Siempre pensó que las mujeres debían cantar alabanzas al Señor por el fruto recibido. Posteriormente, una vez casados, otras dos veces estuvo el vientre de su mujer hinchado y no se produjeron aquellas explosiones histéricas. “Luego, Elisa y...”, pensó.

Pero él y Teresa se casaron justo una semana después de que ésta le mostrara el vientre hinchado. En verdad, él no tuvo necesidad de hacer nada. Teresa se encargó de todo. Un mes más tarde, ingresaba a una oficina pública como empleado en grado menor. Desde entonces fue consiguiendo adelantos económicos y, lentamente, ir avanzando

en el escalafón. Se había retirado en grado cinco. Fue un buen funcionario: todos aquellos trofeos y placas guardados en su pieza eran testimonios de ello...

Pero las cosas llegan a su conclusión; todo termina una vez. Un día cualquiera, Teresa murió. Se había muerto sin ruido, sin estertores histéricos; murió porque ya no le quedaba otra cosa por hacer. La anemia la tenía postrada en el lecho desde hacía dos meses. Las últimas semanas había conversado menos y menos, y, por último, un día martes, ya no habló una palabra. Hacia las siete de la tarde, cuando él regresaba de la oficina, Teresa abrió desmesuradamente los ojos y los paseó por toda la habitación, empeñándose por seguir las más nimias sinuosidades –igual que un líquido que va llenando los intersticios sobre una superficie– luego, hizo un gesto de indiferencia, dio una vuelta en el lecho y ya no se movió más.

Todo terminaba.

El viejo no entró de inmediato a su pieza; pasó de largo y se detuvo frente a la puerta de Elisa. Oía unos sollozos débiles, apenas audibles. Su oído muy fino –otra vez su oído muy fino– lo hizo descubrir la presencia de unos gemidos. No pudo resistir más tiempo. Llamó a la puerta: –¡Elisa! ¡Elisita!...

Esta vez, los débiles gemidos, desde lo recóndito de la habitación, no se respetaron a sí mismos. Sin transición se convirtieron en gritos desolados y ululantes, como aquellos alaridos impersonales y solitarios que lloran la miseria de la existencia.

–¡Déjame en paz, viejo ridículo! ¿No te das cuenta? ¡Puaaaaj!... ¡Eres un viejo decrepito!... ¡Un viejo verde, asqueroso! ¡Déjame en paz! ¡Ay, ay, ay!...

El viejo corrió a encerrarse en su pieza. Temblaba como una hoja. Cerró los postigos. (El ángulo sobre la pared estaba reducido a una pequeña mancha). En la noche no quiso comer; ni la empleada, ni la señora Ana en persona lograron sacarlo de su apatía. No deseó otra cosa que llegara esa hora, después de la comida, en que las personas se van a la cama. Esperó dos horas, inmóvil, sentado en su silla de mimbre. El reloj de la galería vino a librarlo de su posición vigilante, al dar once campanadas.

Después de meterse en la cama, su oído fino puso atención, pero lo que ansiaba oír no lo oyó. Hacia las tres horas de la madrugada, aún en vigilia, comprobó que no había oído aquellos pasos amortiguados sobre el corredor. El obrero no llegó a dormir aquella noche.

A la mañana siguiente, el viejo había partido. En las primeras horas preparó su maleta y dispuso la mudanza. Delante de la señora Ana mantuvo su mutismo impenetrable. Vino de nuevo un carretón a estacionarse frente a la casa y cargó los bártulos del viejo. Él no se despidió de nadie; subió al carretón y se sentó en el pescante, junto al guía.

Momentos después, la señora Ana penetró en la pieza deshabitada y comprobó que los trofeos estaban tirados en el suelo, en compañía de las placas. En otro lado, yacían desperdigados los jirones de banderines multicolores.

Desde la ventana

–*¿Qué embromar! Lo tiene todo, pero...*

–*¿Qué es todo?...*

(Diálogo oído al azar)

Los niños de la casa de la esquina vinieron a preguntar por Matilde. (Dicen que la mamá de ellos está separada de su marido. Yo no lo sé; tampoco me importa). Como todos los domingos, yo había escapado al horrible almuerzo de la residencial, haciendo una visita a mis familiares. Desde la mañana, Matilde se encontraba –junto con sus padres– en la casa de enfrente, en donde se celebraba un matrimonio... Una solemnidad, un cumpleaños, o algo por el estilo. Venían a proponerle un paseo en auto por Quinta Normal. Después, la mamá los llevaría a tomar helados.

Fanny se entristeció al saber que Matilde no estaba en casa. “Otra vez no está”, parecía expresar su rubia cabecita reflexiva.

–Atraviesen, vayan a buscarla –les dije, antes de que continuara acentuándose ese gesto reflexivo de Fanny.

Sus finos rasgos –semejantes a los de aquellas monitas titíes de los organilleros– se contrajeron en honda meditación.

–No... Yo no... Anda tú a buscarla...

–Yo no puedo –mentí–. Estoy ocupado.

–¿Qué estás haciendo? –preguntó Tito.

–Estoy escuchando música, ¿no oyen?

Sabía de antemano que para Fanny oír música no era una tarea que no pudiese ser abandonada en cualquier momento, sin riesgo de malograr su continuidad.

–Anda tú a buscarla –repitió casi en un ruego.

(Pero yo no podía ir a buscarla. Es cosa complicada y larga de relatar. A otras personas, supongo, les ocurrirá lo mismo en cualquier punto del globo: yo había llegado –este es el caso– a una situación en que no me era posible atravesar a la casa de enfrente. No podía, simplemente... Parecerá absurdo, pero –no sé– en ese momento sentí más fuerte que nunca la arbitraria imposibilidad de ir a la casa de enfrente).

–Matilde no está al frente –se oyó la voz de la abuelita, desde el segundo piso.

Sentí una especie de alivio.

–¿Adónde fue? –pregunté desde el pie de la escalera.

–Salió con otros niños en un auto... No sé dónde irían... Yo los vi salir...

Fanny me miró con curiosidad, a la espera de lo que aún se me pudiera ocurrir. Pero ya no quedaba nada más por hacer.

–Ya ves –le dije–. No está.

Tito estaba adherido a una pierna mía y se enrollaba a lo largo de ella. Él no había oído nada. No sabía qué pasaba. Pero Fanny estaba erguida, mirándome en silencio, inmóvil, como atornillada a la baldosa, con una fijeza que la hacía intemporal, casi sin edad.

–De todos modos... No te preocupes, Fanny. Yo le diré que vaya a tu casa apenas llegue, ¿ah?

–Lo veo difícil –respondió ella con volubilidad–. Nosotros vamos a salir inmediatamente.

–En ese caso, nada se puede hacer, ¿no te parece?

Pero yo olvidaba que la lógica infantil difiere de la adulta, aunque asimismo tenga una coherencia y un orden particular.

–¿Y si Matilde está al frente? –preguntó Fanny, iluminándosele el rostro.

–Es bien fácil saberlo –repuse–. Anda, atraviesa...

–Anda tú...

–Que vaya Tito –sugerí–. Él no tiene miedo a nada.

Tito no prestó la menor atención a mis palabras.

–Bueno... Cuando llegue le dices que vaya a buscarme a la casa... –y se detuvo, ansiosa–. Pero, ¿y si no llega?... Nosotros –añadió súbitamente– nos iremos al momento.

Comencé a sentir una vaga angustia.

–¿Hace rato que salió Matilde? –pregunté a la abuelita.

–Hace poco rato.

–Hace poco rato. Ya lo has oído...

–¿Hace poco rato?...

–Sí, ya ves... ¿Qué hacemos?...

–¡Hasta luego! –fue lo único que dijo.

Tito se desenrolló de mi pierna con la agilidad de un saltimbanqui y se fue tras ella con su rara manera de caminar, en brincos desiguales.

Yo cerré la puerta. Volví al sillón con el propósito de seguir escuchando música. Pero ya no pude oír música. La radio emitía un sonido prolongado y melodioso; comprendí que yo estaba lejos de allí: no le encontraba ningún sentido. No pude –este fue mi próximo descubrimiento– concentrar mi atención en el libro que estaba comenzando a leer. Apagué la radio y permanecí, por tiempo indefinido, tumbado en el sillón. ¡Cuándo dejarían de impresionarme cosas tan sin importancia!

Desde ese instante no pude desprender de mi pensamiento aquella ansiedad pintada en el rostro de Fanny. Era definitivo; ya no quedaba más por hacer. “Veamos –me preguntaba–. ¿Otra tentativa? ¿Un nuevo ensayo? ¿Hay algo más?...”. Nada más. Este razonamiento debía bastarme. Pero no bastaba.

(De la casa de enfrente venía una musiquilla de xilófono mezclada con risas y gritos infantiles).

–¡Cómo!... ¿Ya llegaron? –exclamé.

Me levanté de mi sillón con el objeto de mirar a través de la ventana, y no sé por qué se me ocurrió que todo estaba salvado. ¿Qué estaba salvado?

Había llegado Matilde y la vi allá, enfrente, con su vestido de organza celeste, que la hacía aparecer más crecida –según era el deseo maternal–, un tanto inmovilizada en su pollera campanuda. La rodeaban otros niños: un cuadro multicolor y heterogéneo.

Todo estaba salvado. Yo iría a comunicar a Matilde que la esperaba su amiga Fanny. Pero no me moví de mi sitio, pues en ese momento apareció Fanny. Se adhería a la pared, con algo de timidez, mirando con obstinación a la acera de enfrente. “¿No sería mejor que llamara a Matilde?”, me pregunté, viendo su indecisión. “No es necesario, Fanny lo hará todo por sí sola”.

Por desgracia, yo debía retirarme a toda prisa de la ventana. El padre de Matilde salió de la casa de enfrente. Venía apretándose la región baja del vientre. Entró a casa y oí sus pasos dirigiéndose hacia arriba. Y nuevamente, por una fuerza incontrolable, me arrojé sobre la ventana. Ningún cambio se había producido. No se había adelantado nada.

(Los niños de la vereda de enfrente saltaban gozosos al llegar una motocicleta; traía en la grupa a un chiquillo con el pelo en los ojos y con la boca abierta en un asombro extraordinario. La motocicleta se detuvo para tomar sobre su grupa a otro asustado, impaciente chiquillo. El motociclista sonreía, satisfecho –como un buen dispensador de vedados deleites– de regalar a esa ruidosa turba de gente menuda una vuelta a la manzana. A los niños, Matilde los obligaba a formar fila, distribuyendo equitativamente a cada uno su turno para subir sobre el vehículo. Ahora era el turno de una niñita de verde, de cabeza redonda como un melón y moño a cada lado. La motocicleta partió, llevándola a dar su vuelta al mundo. Matilde se reservaba el cuarto lugar. Ella no estaba impaciente como los demás: su vestido celeste tenía demasiado ruedo).

Sólo entonces miró hacia la pared, en donde se estrechaba Fanny.

Me indigné. No la vi hacer ningún gesto, ningún saludo. Nada. Peor que todo eso: era como si no la hubiese visto, como si la ignorase. “Tendré que llamarla”, me dije. Pero en ese instante llegó, nuevamente, la motocicleta y yo no me moví de la ventana. Al aparecer en la esquina –y antes aún–, apenas apareció sonoramente precedida por su monótono estrépito, creció el griterío de los niños, por un rato enmudecidos en la espera. ¡Gritaban tanto! Matilde, en cambio, no daba un solo grito. Los observaba concienzudamente (“¡Esto no puede ser!” me dije). Pero sí, los observaba con una distancia de adulto. No bien se detuvo la motocicleta, quitaron de la grupa el vestido verde y montaron un vestido rojo. Entonces, Matilde se desprendió del grupo de niños.

Ella no podía imaginar la ansiedad con que yo seguí sus pasos y el alborozo que empecé a sentir, no bien la vi atravesar hacia la pared y fue caminando sola –tanto como podría estarlo una criatura en medio de una llanura desierta– al encuentro de su amiga. El encuentro se efectuó en la vereda de este lado. Buen síntoma. Me alegré. No sé qué se dirían. Mantenían entre ellas una conversación un tanto unilateral:

Matilde escuchaba y Fanny hablaba con impaciencia, señalando con la mano, repetidas veces, hacia la esquina, en donde se encontraba el auto de su mamá. La estaría invitando. Luego, pronto tenían que abrírsele los ojos a Matilde en un entusiasmo, al comienzo indeciso, pero que se haría progresivo. Sí, se haría progresivo. No obstante, Matilde sufría alguna duda y ni siquiera escuchaba con mucha atención: algo de lo que ocurría al frente la preocupaba: la motocicleta, los niños, la fiesta de la casa de enfrente. Su silencio ante Fanny también podía interpretarse de otra manera: como que ella se debatía entre dos fuegos, pujando por llegar a una decisión.

Pero yo debí retirarme por segunda vez de la ventana. (En la escala se oían los pasos del padre de Matilde: en ese momento bajaba). Tan pronto como salió a la calle, volví a mi sitio de observación. Lo estaban consultando. No sé qué se dirían. Él se inclinó hacia las dos amigas, llevándose ambas manos al vientre, como comprobando una digestión laboriosa; creo que reprimiendo un eructo. Con seguridad, le estaría diciendo a Matilde: “Tú no puedes. Estás en la casa de enfrente. Allí estás invitada”. Lo cual era una lección de ética adulta aplicada a una niñita, a quien arrastraban –mañosamente– todos los domingos a la ceremonia eclesiástica. Luego, atravesó la calle, aún las manos sobre el vientre y echado para atrás, con la conciencia de haber obrado bien (hasta tenía derecho a pensar de este modo) sin fijarse en ningún momento que Fanny lo quedaba mirando por largo rato con su ojos azules vivaces, interrogativos, aunque inmóviles.

Yo volví a mi sillón... Continuaría oyendo música, me dije, leyendo el libro... Resolver problemas, cazar moscas, vociferar algo, escribir sinónimos, confeccionar esmeradas listas con nombres famosos; en fin, distraerme... Así estuve aproximadamente una hora, sin hacer nada. Sin encender la radio, sin coger el libro: tumbado en el sillón. Tumbado; nada más.

(Con regularidad, llegaba la motocicleta frente a la ventana, en medio de discretas explosiones de escape, y el griterío de los niños recrudecía, cada vez, siempre igual). No pude resistir más y me incorporé de un salto. Antes que nada quería saber dónde se encontraba Fanny. Había vuelto a la pared, a frotarse contra ella, un poco más alejada de mi radio de visión. Estaba pensativa. “Es hermoso un niño pensativo,

pero tiene algo de cruel”, reflexioné. Luego, miré al frente. Con un afán casi febril me puse a buscar a Matilde, sin lograr resultado.

Como respuesta a mi impaciencia, apareció la motocicleta doblando la esquina y su protesta de cansancio, como si ella –sólo ella– se hubiese mareado de dar tantas vueltas y no su conductor. Tal como lo suponía: sentada a la grupa, venía Matilde. El cambio se hizo con rapidez, con mecánica habilidad, y la motocicleta volvió a partir. Los ojos de Fanny se prendían dolorosamente del ruidoso artefacto... ¡Cuánto no desearía ella, también, dar su vuelta!

Matilde se restituyó al grupo de niños, aunque ello era una ociosa tarea, pues se le manifestaba un feo aburrimiento infantil. Miró hacia la pared opuesta; Fanny no se había separado de ella. Permanecía inmóvil, muda y esperando quizás qué. Entonces, la cara de Matilde tomó un aire taimado, un feo aire perverso, junto a ese feo aburrimiento, tan feo como sólo puede ser el aburrimiento de un niño. Y, sin embargo, ella no hizo nada. Era una situación que no debía continuar. No pude contenerme por más tiempo y salí a la calle. Llamé a Matilde. Ella acudió de mala gana. Por el otro lado, Fanny se aproximaba, sin prisa, a reunirse con nosotros. Al llegar junto a mí, no pude evitar la pregunta: “¿Te gustaría dar una vuelta en esa moto?”

–¡Sí! –respondió ella.

–Puedes decirle al señor que te lleve...

Ella pareció asustarse, luchar con algo en el interior de su cabeza.

–Es que no me han invitado –dijo después de unos segundos.

Se estrujó las manos con energía y bajó la cabeza.

Yo quise que sus palabras hubieran sido oídas en la esquina, en la casa de enfrente, en toda la calle. Pero ni siquiera Matilde las había oído. Al primer momento de su declaración, yo concebí algunas esperanzas, mientras observaba alternativamente a las dos pequeñas.

Pero Matilde no había comprendido nada. Me pareció que un inesperado desmayo comenzaba a nublar mi vista.

–¡Y tú!... ¿Por qué no llevas a Fanny al frente? –la cogí casi con violencia por el brazo–. ¿Por qué no te quedas con ella?

Matilde, con visible contrariedad, luchó por desasirse, cuidándose, al mismo tiempo, de no arrugar sus mangas de organza.

–¡Pero si yo estoy en un matrimonio!... –respondió.

—¿En un...? Pero...

La perplejidad me señaló de un modo nebuloso y vago mi completo fracaso. Ya no quedaba nada más por hacer: era definitivo. Torné a entrar en la casa. No quise ponerme, otra vez, junto a la ventana. Fui derechamente a refugiarme en el sillón y allí volví a tumbarme no sé por cuánto rato, desmadejado y vencido. En vano me decía: “Mañana no habrá fiesta en la casa de enfrente. Será un día como los otros, sin motocicleta. Matilde estará en casa. Las cosas volverán a su curso normal”.

De pronto, oí unos gritos en la calle.

—¡Tira la pelota, tonto!...

Era Fanny. Me incorporé hacia la ventana, con algún esfuerzo esta vez, para confirmar lo que ya tenía imaginado.

Ella había sacado de su casa a Tito. Él parecía ignorarlo todo. Apretaba de mala gana una pelota entre las manos. Incluso, no se mostraba dispuesto a lanzarla, mientras su hermana lo conminaba en todos los tonos a iniciar el juego. Cualquier juego, no importaba cuál. Cualquier juego: sólo que ese era el único.

Ella pateaba el suelo autoritariamente, llevando a las finas líneas del mentón un temblor sutil.

Pateaba autoritariamente, pero sin furia.

La muerte del pintor

Qué lejanos estamos de todo.

Rocas. ENRIQUE LIHN

El lunes, Gustavo Norambuena salió de su buhardilla, en Villavicencio 318, más temprano que la hora de costumbre. Al llegar a la esquina, llamaron su atención los titulares de la prensa de mediodía: “Suicidio de un pintor”.

Norambuena se detuvo, bruscamente inmovilizado, por las rojas letras de imprenta. El caso es que la información, en una de las páginas centrales, vino a confirmar sus temores. Decía: “El joven Edesio Gálvez, pintor de 22 años, se suicidó ayer ahorcándose en su habitación y *atelier* de calle Lincoyán 547. La señora Epifanía Araya, propietaria del inmueble, expresó:

Ayer aproximadamente a las doce, subí a la pieza del joven Gálvez... Me debía el arriendo del mes... Como no contestó a mis llamados, supuse que aún estaría durmiendo y abrí la puerta. Quedé aterrada...

“Trasladado el cadáver a la morgue, y una vez practicada la autopsia legal, se comprobó que habría expirado a las cuatro de la madrugada del domingo, etcétera...”.

Norambuena leyó el párrafo con un extraño temblor en el cuerpo. Debía tomar una decisión. Al finalizar la lectura pensó en ordenar sus ideas a propósito de algo que no se representaba con entera claridad en su mente. Entró al negocio más próximo en busca de teléfono para comunicar la noticia a su amigo Jorge Cordero. Él ya lo sabía todo. La inquietud de Norambuena fue en aumento.

En la tarde unos golpecitos dados en la puerta de su buhardilla le anunciaron la visita de un agente. Entonces, ya supo con mayor

proximidad lo que debía empezar a ordenar, por dónde empezar. El agente venía en busca de informaciones de rigor —simple rutina—, aunque la verdad es que no preguntó nada. Le hizo, en cambio, entrega de una citación para el juzgado local, donde debía comparecer a la tarde siguiente.

No bien se marchó el visitante, hizo un segundo llamado telefónico: Cordero estaba impasible; también había recibido una citación idéntica.

—¿Para mañana, también?

—Sí, para mañana.

Terminó por ordenarlo todo en su mente, ya con cierta claridad, y hasta sintió una agradable sensación de paz al saber que no iría solo al juzgado; también iría Cordero. “Pero él estaba muy tranquilo”, pensó.

El martes, a las cinco, llegaron ambos al lugar citado. Salió a recibirlos el agente de la víspera. Les hizo un saludo prepotente y meloso, revestido de dignidad oficial. Norambuena lo miró con desconfianza.

—Creo que este tipo lo va a enredar todo —dijo.

El agente los condujo a lo largo de estrechos pasillos, hasta llegar a una gran sala embaldosada.

—Debo interrogarlos —dijo, después de haberlos hecho pasar—. Es para redactar el sumario.

—¡Pero si ya está muerto! —dijo Norambuena.

—Las leyes prohíben suicidarse —sentenció el agente.

—¡Muy gracioso! ¡Verdaderamente gracioso! ¿Qué pena le van a dar al muerto? ¿Presidio?...

—Mire, joven, yo estoy aquí para hacer preguntas —expresó el agente, con severidad.

La sala era fría; las paredes altas y grises. Se sentaron en los sillones, también altos y grises; el agente permanecía de pie, acodado en la alta mesa. Tenía en la mano izquierda un atado de hojitas de papel, semejante a los diminutos *blocks* de apuntes de los periodistas. Por una claraboya abierta en el techo se filtraba un haz de luz. Preguntó:

—¿Qué hizo usted el sábado en la tarde, señor Norambuena?

—Estuve con Gálvez, si eso es lo que quiere oír —repuso—, pero en la noche, hacia las diez.

—¿Y antes?

–Me encontré con... –señaló hacia Cordero–. Estuvimos toda la tarde juntos.

–¿Qué hicieron?

–Nada. Teníamos pensado ir al cine esa noche... En la mañana, vendí algunos libros que amontonaban polvo en un rincón de mi pieza. Tenía un poco de dinero. Me separé de Jorge después de las ocho. El me preguntó si iba a comer en el sitio de costumbre.

“Sí, ¿por qué?”, le pregunté yo. “Es probable que Gálvez me llame esta noche. Tú sabes, él tiene mucho interés en conocerte”, me dijo. Conforme... Yo preferí hacer el encuentro, ¿no habría hecho usted lo mismo?... En caso de no llamar Gálvez, era decidido: iríamos al cine.

El agente escuchaba en silencio, en medio de una meditabunda inmovilidad, turbada de vez en cuando para hacer rápidas anotaciones en las diminutas hojas. Preguntó:

–¿Llamó?

–¡Muy agudo! ¡Verdaderamente agudo! ¡Claro que llamó! Después, Jorge y yo nos despedimos... Yo me fui caminando lentamente a la pensión... ¿Ha leído a Hardy? Esta pensión en particular es semejante, ¿sabe?, a aquellas fondas espesas de humo que describen las novelas postvictorianas. Bueno... Allí acostumbro comer. Me encontraba esperando la sopa de fideos –prodigiosamente desabrada, no necesito decirlo– cuando sonó el teléfono. Era Jorge... “Hagamos el encuentro con Gálvez”, le dije. Conforme. Ellos me esperarían a las diez en Plaza Baquedano. Yo colgué el fono y seguí comiendo. La fonda estaba sola: los sábados se tiene una amiga, en fin, la casa de la novia, usted sabe, en donde se es invitado... Yo estaba deprimido, creo que muy deprimido: no soy persona de muchas relaciones sociales... En cuanto a mis amigos, ellos pasan tantos apuros como yo: algunos viven de puro milagro, ahí tiene el finado, mi amigo el finado... Además, quizás se habrá dado cuenta, una pensión nunca es sitio recomendable para aligerar el espíritu... Siempre hay un comedor, usted sabe, una sala cuadrada, sin ventilación, y contiguo a él la cocina, de donde viene un olor deprimente, y algunos adornos colgando de las paredes, unas estampas patrióticas de viejísimos almanaques y... en fin, para qué hablar... Y también esos trabajos, usted sabe, esos trabajos de fotografía coloreada, de forma cóncava... Uno representa a la Universidad de

Heidelberg y el otro es una vista panorámica de la ciudad de Salzburg, no sé para qué están ahí, en verdad son algo distintos, pero es la misma cosa... —Y terminó en un estallido violento—: ¡Eso no es vida!...

El agente preguntó:

—¿Son alemanes los dueños?

—¡Qué van a ser alemanes!... Para qué hablar, es una porquería... El sábado en la noche, todo coincidió para hacer del desorden y la suciedad algo prodigioso. Parece que mi persona no inspira mucho respeto a los dueños. Después de todo, ¿para qué se iban a molestar en poner decente la pocilga por una sola persona? ¿No le parece?... Y yo soy uno de los más duros para pagar. Figúrese... La empleada me trajo el grueso cuaderno de cuentas, grasiento, casi vegetal, ¿sabe usted? Lo tomé maquinalmente. Volví las páginas retorcidas en las puntas, como caracoles de mar, y encontré la mía... Y puse mi garabato, como vengo haciendo desde tiempo inmemorial. La empleada, junto con el cuaderno, me traía un recado. Yo presentía de qué se trataba: que debía cancelar el lunes, o sea, ayer. Figúrese, me dio rabia... ¡Me indigna la gente que se presta para esos cochinos recados!...

Cordero había permanecido hasta ese momento hundido en el sillón, sin mostrar interés en el relato de su amigo; sólo las últimas palabras lo habían llevado a incorporarse vagamente: su aire desganado daba paso a una expresión más alerta. Dijo:

—Nada de eso, según creo, puede interesar al agente —hizo un gesto ampuloso, algo caricaturesco, que no le pertenecía.

Norambuena no dijo nada. Hizo un visible esfuerzo por sonreír. En cambio, el agente sonrió de un modo notorio, como con indulgencia. Norambuena pensó: “El agente debe estar pensando que de una u otra manera se está informando sobre lo que él quiere informarse. Se ha sonreído por la observación de Jorge. Habrá pensado: *“¿A mí enseñarme a investigar!... No le haga caso. Todo es importante”*.”

El agente preguntó:

—¿También usted es artista?

—En fin... —dijo Norambuena, meneando la cabeza, aliviado—. Soy escritor, ¿sabe?

El agente lo miraba con fijeza. De manera brusca, preguntó:

—¿Qué impresión le produjo la muerte de su amigo?

—¿Qué impresión?... Pues... de sorpresa. ¿Qué otra podía ser?

—El señor Cordero tiene razón. Concrétese más a los sucesos de la noche del sábado. ¿Ocurrió algo que influyera en el ánimo de su amigo para...?

—No sé... ¡Qué sé yo!...

Norambuena, temeroso de algo, se revolvió intranquilo en el sillón.

Dijo:

—Después de comer, fui a reunirme con mis amigos... Llegué un poco tarde. Ellos me esperaban desde hacía media hora. Comprenda usted, yo no conocía a Gálvez; sabía de él por simples referencias, nada más... En fin, un muchacho gordo y bajo de estatura. Gordo, muy gordo... Me pareció que era aquella hinchazón de los bebedores, ¿sabe? Yo me sentí halagado; era cosa evidente: Gálvez deseaba conocerme... Se mostraba nervioso... Ese encuentro era importante para él: estaba a la vista. Me saludó en forma muy solemne. Yo, figúrese, hice lo posible por no desmerecer todos esos miramientos. Era preciso actuar con el máximo de tacto, casi diplomáticamente... Cordero me había hablado sobre su pintura: era este un asunto delicadísimo; no se podía hablar nada adverso sobre sus cuadros sin que él no cayera en un estado de melancolía que se prolongaba por meses.

“Gálvez sugirió que con mi dinero comprásemos una botella de aguardiente. Yo no compartí la idea: me repugna la intrusión de la química en la bebida... Además, yo tenía el propósito de reservar el dinero para algún encuentro en que fuese realmente necesario; en fin, con alguna niña... Usted sabe. Pero comprendí que la ocasión era demasiado solemne (“Hay que celebrar”, decían), y no tuve más remedio que sacrificar mis pocos billetes. Nos dirigíamos a un figón de venta clandestina de licores, mejor dicho, una casa situada en una callejuela perdida y como perdida en medio de las demás casas. En suma, misterio... Nos salió a abrir una mujer gigantesca, que saludó a Gálvez sacudiéndole unos palmotazos muy cordiales en el hombro. A mí me quiso saludar del mismo modo, pero yo me adelanté a darle la mano. Ella preguntó: “¿Vienen por medicina?” “¡Claro!”, dijo Gálvez, sonriendo maliciosamente. Jorge se dejó caer sobre una silla, como preparándose para una espera muy larga. Pero Gálvez salió casi al instante, de una pieza también perdida, como camuflada, con

una botella larga, envuelta en papel de diarios, y nos dijo: “Vamos”. Con pena, yo desembolsé mi dinero. ¡A mí no me atrae aquello de obstinarse en vaciar una botella!...

El lápiz que mordía el agente bajó hacia las hojitas de papel para hacer una anotación. Dijo:

–Limítese a lo necesario... ¿Qué cree que haya llevado a su amigo al suicidio? ¿Angustia económica? ¿Fracaso sentimental? ¿Algo...?

–¡Qué sé yo! Me limito a contestar su pregunta sobre lo que hice el sábado en la noche –dijo Norambuena–. Supongo que sacar las conclusiones es su trabajo y no el mío.

El agente lo miró con hostilidad. Sólo entonces pareció advertir la presencia de Cordero.

–Y usted –dijo–, ¿le oyó algo al suicida...? ¿Alguna palabra, aquella noche, que justificara...?

–Absolutamente nada –respondió, molesto, dando a entender que prefería seguir en silencio.

–¿A qué hora se fueron del *atelier*?

–Cerca de las cuatro; en la madrugada.

–Justamente, dejó de existir a esa hora –dijo el agente, para sí mismo–. Mejor continúa usted –agregó.

–Bueno... Yo conocía a Gálvez hace cosa de un año –empezó Cordero, eligiendo cuidadosamente las palabras–. Por ese tiempo, él era un ser aislado de los demás; tenía pocos amigos y no seguía ningún trato con ellos, pues carecían de espíritu sensible, según me dijera en una ocasión. Deseaba conocer a Gustavo, es cierto; me pidió varias veces ser presentado. Al conocerlo, tal vez, daría un vuelco su vida espiritual, o tomaría un nuevo rumbo... Así pensaba Gálvez: es muy posible. Yo tenía algunos temores a ponerlos en contacto. Eso es todo. A Gálvez le había oído la siguiente frase: “Si carezco de talento, si llego a esa conclusión, no vacilaré un minuto en quitarme la vida”. A mí no me sorprendió lo que hizo. A ti tampoco te ha sorprendido, estoy seguro –añadió, dirigiéndose a Norambuena.

–Respecto a la noche del sábado... Eso es... Eso es... –observó el agente.

–Eso podría relatarlo Gustavo mejor que yo. Él tiene mayor talento narrativo –dijo Cordero, sonriendo de un modo irónico, desagrada-

ble—. Yo hablo poco y aquella noche no hablé más de lo habitual. (Comprendió que no sólo el agente esperaba una revelación de sus palabras; Norambuena estaba prendido de sus labios). Pues bien, llegamos al *atelier*, o la pajarera, como la llama Gustavo... En verdad tiene una forma que sugiere la jaula de un canario. Seriamente —se dirigió, fingiendo sorpresa, hacia Norambuena— no había notado que tenía la forma de una pajarera...

—¿Por qué? Veamos, veamos... ¿por qué? —inquirió el agente, con vivo interés.

—Está como colgando —explicó Cordero, ayudándose de sus manos para reproducir, con fiel exactitud, la imagen requerida, aunque sin éxito. Y añadió: —La verdad es que nunca he llegado al *atelier* con la luz del día, en cambio, he salido, sí, muchas veces, en la madrugada, con la luz del alba, pero en esas ocasiones no me iba a parar a estudiar su, su... topografía. Además, ¿qué importancia tiene?...

A Gustavo, la pajarera le causó mucha gracia. Yo estaba temiendo que fuese a salir con algún disparate, pero esto no sucedió, al menos en ese momento... Al contrario, después del examen, hizo un elogio de la pieza. Dijo: “Es una buena pieza”. Y Edesio dijo: “Lo principal; esto es muy tranquilo”. Gustavo se sonrió, quizás pensó irónicamente (él es terrible de irónico): “Claro, la tranquilidad necesaria para el trabajo creador”. Le dijo: “Avísame cuando decidas dejarla”. Gálvez dijo entonces: “Me la han pedido dos veces. De aquí no me saca nadie, ni muerto”. “¿Y cuánto cuesta?”, preguntó Gustavo. Tú sabías que costaba cuatro mil pesos; yo mismo te lo había dicho... En realidad, no me explico por qué hiciste esa pregunta... Él nunca hace preguntas gratuitas —agregó, dirigiéndose al agente.

—Quizás para ganar tiempo —dijo Norambuena—. Para distraer la atención del asunto... ¿No comprende? A Gálvez le importaba un bledo mi opinión sobre la pajarera, o como quieran llamarla... Su único deseo era llevar la charla hacia sus cuadros. En ese caso, yo me veía forzado a darle mi opinión: eran cabalmente unos mamarrachos. En la pared colgaban algunas telas embadurnadas. Jorge me había hablado de ellas. Me había dicho: “Son esquemas, trabajos inconclusos”, pero él no se pronunciaba en un juicio crítico definitivo, pues no entiende de pintura... Porque, esa es la verdad, tú no entiendes nada de pintura,

y de aquí me parece que se deriva todo el equívoco... El hecho es más simple. Cuando vi los cuadros lo comprendí todo. No importaba que estuviesen inconclusos, su defecto era otro mucho más inmediato: eran, como ya se lo he dicho, unos mamarrachos. Una última tela, recién iniciada, se encontraba en el atril, frente a la ventana. Los pinceles y la paleta colgaban de un cordoncillo. Miré los pinceles... En fin, conozco muchos pintores; tengo cierta experiencia... Lo comprendí todo: aquellos pinceles se usaban una vez cada tres meses... y eso. Estaban totalmente resecos.

–Sí... ¿y eso qué?... –interrumpió el agente–. Continúe usted –agregó de súbito, señalando a Cordero.

–¡Ejem! ¿Qué quiere que le diga? –murmuró Cordero desganadamente. Y, de pronto, como recordando algo–: Vea usted por sí mismo. Las cosas no se presentaban bien en la pajarera, en cuanto a *confort* se refiere. El único mueble de la habitación es una mesa de estilo rarísimo –una disparatada mezcla de... ¡de florentino renacentista con quimeras adosadas y jacobino Yorkshire! El resto son simples cajones de azúcar y una silla a la que falta una pata. (Norambuena se le había aproximado y le susurraba amenazadoramente al oído: “Vamos, ¿por qué no lo dices de una vez?”): Pero, pero... Bueno... Gustavo, como siempre, salió con alguna de sus ocurrencias. Dijo: “Y qué hace aquí esta monárquica mesa? ¿No teme contaminarse con la plebe?” Naturalmente, todos nos reímos. Gálvez dio una respuesta pomposa: “Los muebles son de mi propiedad”, pero yo noté que estaba un poco nervioso. Hacía demasiado esfuerzo por parecer inteligente; a Gustavo no se le escapaban estos esfuerzos y se hacía el desentendido. Gálvez nos ofreció una taza de té. Yo sugerí que debíamos empezar por el aguardiente. Y Gustavo dijo: “Bien pensado”. No comprendo –señaló a Norambuena con el dedo–, a él no le gusta el aguardiente. Pero debimos esperar un buen rato: la vajilla escaseaba en la casa. ¡La vajilla!... Así llamaba él a un par de vasos perennemente sucios con los que atendía a sus visitas... ¡La vajilla! Después de todo, no carecía de humor, ¿no crees, Gustavo? Él –lo volvió a señalar– había tomado posesión de la cama y allí se tendió cuan largo es, y se puso a mirar los cuadros con todo desparpajo. Yo no tuve más remedio que sentarme en la silla de tres patas. Mientras nos llenaba los vasos hasta el borde, Gálvez advirtió

que Gustavo no quitaba los ojos de sus cuadros. En efecto, tú los estabas devorando; en especial, aquel titulado *El advenimiento*, ¿recuerdas?... Un cuadro curioso, bastante curioso... Presenta en primer plano un árbol sin hojas y, encarándose con él, un par de figuras desnudas: un hombre y una mujer. Al parecer, corre un viento huracanado, porque las ramas del árbol y la cabellera de los dos personajes están como deshilachadas. Lo simbólico del asunto es que al hombre le cuelga el cordón umbilical, como si por la mitad del abdomen se le hubiese escapado un trozo de unos tres o cuatro metros de intestinos. Gálvez afirmaba haber trabajado en ese cuadro con efectos tan reales que, por ejemplo, se podía oír el silbido del viento. A menudo se quedaba inmóvil junto a mí, y alargando el cuello, abstraído, me preguntaba: “¿No lo oyes?” Pero yo no oía nada. Gustavo parecía estupefacto ante el cuadro, pero yo sabía a qué obedeció su perplejidad; no obedeció a lo que Gálvez atribuía. Edesio hasta se mostró satisfecho...

El agente se había dirigido al rincón de la sala. Por la claraboya se divisaba un resquicio de cielo anubarrado, mudable. Desde hacía unos minutos, apenas se veían las caras. El agente hizo girar los conmutadores de la luz. Al volver junto a la mesa, traía una mirada penetrante, fija en Gustavo, indicando que no olvidaba una pregunta pendiente. Le preguntó:

—¿Qué había en ese cuadro? ¿Algún indicio...? ¿Algo que justificara?... Norambuena lanzó una sonora carcajada.

—Nada, nada —dijo—. En ese momento comprendí que Gálvez con mi visita no pretendía otra cosa que conocer mi opinión sobre sus cuadros, ¿comprende? Él era un pobre ser desorientado, sin sentido de la autocrítica, ¿comprende? Yo le pregunté entonces: “¿No has hecho estudios?”, sólo por preguntarle algo que no se saliese del tema... Figúrese usted, ¿imagina mayor delicadeza? Yo me aburría y no hablé de otra cosa para no ofenderlo; no lo olvide. Y él dijo: “No me interesa estudiar”. Y eso yo también lo sabía: Jorge me lo había dicho antes. Con cierta prepotencia ingenua, Gálvez afirmó que él tenía una visión propia, singular del mundo, que los estudios formales llenarían su cabeza de prejuicios académicos, que coartaría su libre expresión, etcétera. Yo no dije nada demasiado discrepante, créame. Estuve discreto; no hice nada malo, nada malo... Pero opuse un argumento

sensato, conforme a una lógica rigurosa: si los estudios sistemáticos deformaban en verdad su visión del mundo era porque esta visión no tenía fuerza suficiente. También le dije: “Si estos estudios te quitan la libertad es porque tú no sabes lo que quieres decir y temes, por último, no tener nada que decir”. Eso fue todo.

—Creo que tú sobreestimas la importancia que pudiera tener tu opinión sobre sus cuadros —dijo Cordero—. De todos modos, tu observación no cayó en el vacío. Gálvez se sintió incómodo; reconoció lo terriblemente juiciosas que eran tus palabras.

—En fin, todo sea para ayudar a alguien a encontrarse a sí mismo, ¿no le parece? —se dirigió hacia el agente con una reverencia de cómico antiguo—. Además, ¿qué haría usted si descubre de pronto que lo han invitado, especialmente, para barruntar algo delicado, difícil..., vago, sutil, sabiendo que la vida de un ser humano pende de un hilo, de la palabra que usted diga?

“Lo que ocurre es muy sencillo: Gálvez no se sentía seguro de sí mismo. En sus transportes de entusiasmo veía sus cuadros como obras maestras, o poco menos, pero estos períodos de piadoso autoengaño no duraban eternamente, claro que no... De modo que para Gálvez esa duda era un infierno. En ese momento, yo comprendí que para él era cosa de vida o muerte —hablo en sentido figurado, se entiende— establecer si sus cuadros tenían o no valor; comprendí, además (y aquí viene lo difícil de mi situación), que era yo quien debía dar el veredicto. Naturalmente, hice lo que toda persona de criterio hubiese hecho en mi lugar: evité los juicios demasiado definitivos... En vano, Gálvez insistió, esta vez buscando mi confesión por medios un tanto agresivos. Me dijo: “Yo soy un solitario”. ¿Comprende? Como diciendo: “¡Qué importa, a mí no me ajustan esas cosas! Otra vara para medirme a mí”. ¿Solitario a los veinte años? ¡Prodigioso! ¡Absurdo! ¡Fantástico!... Porque, usted sabe, Cézanne, van Gogh, Gauguin eran solitarios, pero... usted sabe, en materia de arte, la soledad, usted sabe... la soledad es una conquista de la madurez. Incluso, más que una conquista, es la coronación de un proceso, el final de una trayectoria. Pero a los veinte, el taller de un pintor debe ser —¿no cree usted lo mismo?— el mundo, la naturaleza, la calle, las gentes que pasan, en fin, la contemplación. Le dije todo esto a Gálvez: que después de llegar al conocimiento em-

pírico de las cosas mediante la comunicación panteísta –llamémoslo así si usted quiere– con la naturaleza, sólo entonces podía hacer un trabajo solitario: el trabajo de taller.

–Gálvez, con todo eso, quiso decir que no le interesaba el elogio mundano –observó Cordero.

–¿Y acaso lo merecía con sus mamarrachos?...

–Bien, bien, bien... –dijo el agente, no pudiendo disimular su impaciencia–. Tengo que redactar un informe de acuerdo a los códigos, ¿entendido? Ahora bien, ¿quiebra? ¿adulterio? Las causas, señores, los motivos, los mo-ti-vos... ¿Qué ocurrió después? ¿Después ocurrió algo que...?

–Después el aguardiente había hecho su efecto –repuso Norambuena. (Notó que Cordero también reía, aunque cubriéndose el rostro).

–Gálvez no se conformaba con evasivas, no era de esos. Comprendió que yo eludía opiniones demasiado comprometedoras. Yo deseaba hablar de otra cosa, créame, deseaba hablar de otra cosa... La atmósfera se había tornado irrespirable; era como si la obsesión de Gálvez hubiese inundado la pajarera, ahogándonos a todos. Por último, decidió hacer su pregunta. Quizás él imaginó que no sería necesario que la hiciera, que yo rompería espontáneamente en juicios elogiosos sobre sus cuadros. Al principio, él no habrá deseado ninguna clase de juicio crítico, sino una simple exclamación de asombro; usted sabe, una de aquellas exclamaciones que se escapan en presencia de lo imponderable. ¿Pero, qué exclamación podía expresar yo? Sólo de disgusto por los borrones, el trazo feble del dibujo, la falta absoluta de composición en sus cuadros. De modo que me disparó la pregunta; como quien se lanza a la piscina desde el tablón de cien metros, cerrando los ojos, me espetó: “¿Qué te parecen mis cuadros?”, o sea, la pregunta que yo venía temiendo durante toda la noche. Hasta ese momento la había conseguido evitar con éxito, pero... Yo no supe qué responder, créame, no supe. ¿Qué respuesta veraz y atinada debía darle para no herir su susceptibilidad? Me resolví por mentir a medias y le dije: “Bueno, yo no soy ninguna autoridad en la materia, tú sabes. Tal vez necesitas un poco de academia. (Al oír esta palabra, le brillaron los ojos de furor). Te falta mucho y aquello que te falta

te lo podría proporcionar el estudio”. O sea, tranquilizarlo, hacerle ver que su situación espiritual no era tan desesperada como él creía...

—Pero era una evasiva más y él no comprendió. La última evasiva, en cierto modo, la más implacable —dijo Cordero.

—Conforme... ¡Y qué podía hacer yo! —dijo Norambuena en un verdadero estallido—. ¿Qué derechos tienes tú para convertirte en juez acusador? ¡Eso es lo que has estado haciendo todo el tiempo! ¿Tenía yo la culpa de tener en esos momentos una trascendencia suprema para la vida de Gálvez? Tú sabes, yo no busqué ese papel: el papel me escogió a mí, aunque me resistí hasta el final, tú fuiste testigo... ¡Tú, tú... eres una carroña!...

El agente tuvo que intervenir. Dijo:

—¡Cálmese, cálmese! Dígame ahora, ¿qué ocurrió después?...

—Nos quedamos mudos por espacio de una hora y hasta dormí un rato, echado sobre la cama. Después, nos fuimos. La historia la conoce usted. Nos despedimos de Gálvez; no advertí nada extraño en él. Me dio la impresión de estar ebrio y nada más. Al llegar a la esquina oí que Gálvez me llamaba, corriendo detrás de nosotros. Yo me volví, con cierta inquietud, se lo confieso. Temía lo que tuviera aún que decirme...

—¿Qué cosa? ¿Qué cosa? —preguntó el agente. Había desaparecido de pronto su sopor. Se mostraba ansioso.

—Me dijo estas sencillas palabras: “No cuentes a nadie que has visto mis cuadros, te lo ruego”. Yo pensé: “Extraña solicitud”. Y respondí: “No comprendo, pero si tiene tanta importancia para ti, conforme, no se lo diré a nadie”. Y él dijo: “Promete”. Y yo dije: “Prometo”.

Nuevamente nos despedimos. Esta vez estuvo muy efusivo y demoró largo rato. Yo sorprendí sus ojos húmedos: pensé que venía uno de aquellos arrebatos de sentimentalismo; Jorge me había hablado de ellos. Traté de ser cortés, aunque no le veía objeto a todo eso: tanto abrazo y estrechamiento de manos. Y nos fuimos. Eso es todo.

El agente abandonó por completo el cómodo respaldo ofrecido por la alta mesa. Preguntó:

—¿Eso es todo?... ¿Y alguna palabra que justificara?... Los motivos... ¿Angustia económica?... ¿Qué? ¿Fracaso sentimental? ¿Algo?...

Bruto

para Gaby Garfías

Hacía años, en la ciudad, Policarpo cogió a un hombre de la corbata, de una gruesa y resistente corbata de mezclilla; después de darle un par de sacudones el hombre cayó a sus pies con los ojos salidos y con la lengua afuera. Vinieron los carabineros: Policarpo se había hecho humo. Quedaba tendido en el suelo, con la lengua afuera, el futuro de la Rosa. Cuando le contaron lo sucedido –que el cuerpo de su futuro estaba tirado en una zanja– esta habíase puesto a gritar: “¡Policarpo! ¡Policarpo!”.

“Policarpo”. Los carabineros montaron en sus caballos y galoparon hasta *El Límite*. Ni rastros de Policarpo... En la casucha situada en el deslinde comunal no lo habían visto pasar.

Pero Policarpo había subido los cerros, y bajó al camino, para continuar la ruta, sólo cuando se sintió fuera de peligro. Estuvo caminando durante toda aquella noche. El alba lo encontró tendido a la vera del camino. Ya se divisaban las dos altas crestas de granito en medio de la cuales estaba situada la casa de los señores. Y, apenas llegó, contó todo de punta a cabo a su patrón. Su señor no hizo ningún aspaviento: le dijo que a la montaña no llegaba la ley de los hombres. La ley era la naturaleza.

–Aquí no te vendrán a buscar –fue su único comentario.

Llegado el invierno, nevó con gran abundancia. La montaña se llenaba de una juventud ansiosa de sentirse por encima de las nubes. Y Policarpo engrasaba los esquís, reparaba los correajes y ayudaba a la mujeres a ponerse el equipo. Luego, conducía al grupo por escarpados

riscos y lo abandonaba en la explanada. Allí, los jóvenes se deslizaban veloces. Y Policarpo sentábase en la cima, contento de ver cómo gozaban.

Años más tarde, vino su señor de la ciudad. Era otoño y caían las primeras nevadas. Bajó de su auto, tosiendo y echando vapores por la boca. El cutis ceniciento; el rostro con más arrugas. La cabeza con menos pelos. El semblante cansado.

–Es la ciudad –explicó a Policarpo–. ¿Eres feliz aquí?

–No sé...

–¿No eres desgraciado, tampoco?

–No sé...

–Eres feliz, entonces.

Los domingos, Policarpo se acodaba frente al libro de lectura que le prestaba Raimundo, el hijo de los señores. Con su vasto índice de leñador, seguía las líneas y deletreaba tartajosamente: “Te-te-ra, te-ja-do...” Raimundo, siempre a su lado, le corregía al cometer errores.

–Es claro, tiene razón Raimundo –decía Policarpo.

Terminada la jornada, íbanse tomados de la mano. Raimundo apenas si llegaba más allá de la ingle de Policarpo. Debía correr junto a él, mientras caminaba Policarpo, arrastrando el paso:

–¿Adónde vamos, Raimundito?

–Quisiera bajar a la ciudad, Policarpo...

¡Ja! Quería ir a la ciudad... Raimundo iba a su lado, pero él no comprendía. Era tan delicado; el cuello tan blanco, tan frágil, surcado de venillas azules. No comprendía. En la montaña nadie le hablaba de la ciudad; nunca se hacía alusión a ella en su presencia. Pero no Raimundito: él era cosa distinta. No sabía nada; era tan pequeño aún. Y él, el hombre más fuerte, él era el hombre más fuerte de cuantos hombres habían visto los señores. ¿No recordaban todos cuando bajó sobre sus hombros el piano de los patrones?

Los que llegaban de la ciudad eran hombres extraños, eran inteligentes y lo miraban a uno con incredulidad. Hablaban de la montaña de una manera que uno no entendía... Hablaban de purificarse... no sé qué cosas... Se abismaban de sus músculos, de su pecho: el aire más allá de las nubes se lo había inflado como un globo.

Policarpo y Raimundo venían bajando de la planicie para cruzar el camino. Iban hacia los riscos. Una nueva familia llegaba en ese momento a instalarse en la montaña. Casi todas las semanas llegaba una nueva familia. En poco tiempo más, ¿dónde irían a poner más casas?... La nueva familia entró en la nueva casa, y venía también una empleada, algo más vieja, un poco más gorda que la Rosa...

¡La Rosa! Policarpo se detuvo como petrificado, se crisparon sus miembros con la mano de Raimundo allá en el interior de la profunda, oscura oquedad accidentada por lomajes de callos endurecidos. Los dedos se debatieron desesperados entre las duras paredes, y crujieron; luego los nudillos, los cartílagos, las articulaciones también crujieron, desintegrándose, con el mismo sonido de cuando cascaban nueces en casa.

¡Qué! ¿Qué pasaba? ¡Raimundito rompía a vociferar como un poseído! Policarpo lo rondaba corriendo a tropezones, preguntándole: “¿Qué le pasa, Raimundito? Mi gusanito, ¿qué le pasa?...”.

–¡Bruto! ¡Bestia! –gritaba Raimundo, con el brazo colgando como trapo.

–¡Mi culebra!... ¡Mi gusanito!... ¡Muérdame si quiere!...

–¡Animal!... ¡Y tú, tú quieres aprender a leer!... ¡Tú, nunca, nunca!...

En la nueva casa, la empleada había salido al jardincillo a coger algunas flores silvestres. Se contoneaba y canturreaba algo. Pero... ¿si parecía la Rosa! ¡la Rosa! Y Raimundito estaba rojo, congestionado, como enloquecido: “¡Imbécil! ¡Bestia!” –le gritaba a Policarpo con toda su vocecita y con su brazo bueno cogía piedras y se las lanzaba por la nuca, por la nariz, por las nalgas.

–¡Eso es, Raimundito!...

–¡Eres una bestia! ¡Ahorcaste a un hombre con la corbata!...

¿Raimundito estaba diciendo eso? Raimundito también lo sabía...

–No se enoje, mi gusanito... Ay, ay, ay...

Y la Rosa miraba todo esto y se ponía una flor entre sus pinches. La Rosa. El sol se estaba escondiendo. Se levantaba polvo. Los reflejos rojos incendiaban el polvo: el polvo que levantaba Raimundito, porque se revolcaba en el suelo. Y Policarpo levantaba polvo porque corría de acá para allá: “Ayayayyyy!...”. Y Raimundito echaba espuma por

la boca, se retorció Raimundito. Culebreaba en el suelo Raimundito. Y ese polvo se entraba por la nariz hasta resecarla, llegaba hasta la garganta y clavaba como agujas. Todavía quedaba una tajada de sol con la forma de una boca sonriente. ¡La Rosa!...

Y el polvo lo siguió, envolviendo a la Rosa y a Policarpo. La Rosa se deshizo de su envoltura de polvo, porque cayó al suelo con un ruido de tripas rotas. Y allí se quedó, inmóvil, mirándolo como si hubiese vomitado el alma. Raimundito gritaba: “¡Bestia!...”

Y Policarpo echó a correr, pasó frente a la casa de los señores y continuó corriendo. Dio vuelta al recodo y, desde la planicie, se lo podía ver aún, corriendo hacia la ciudad. Corrió toda la noche. Al amanecer se recostó a la vera del camino. En ese momento el sol empezaba a surgir por entre las montañas, señalando *El Límite* con uno de sus dedos luminosos. Y siguió corriendo hasta *El Límite*, hasta la casucha del carabinero llegó corriendo, gritando: “¡Aquí me tiene! ¡Vengo a entregarme!”.

Más muerto que vivo. Con la lengua entumecida: así estaba el carabinero.

—¿Y de qué se acusa? —dijo, saliendo de la garita.

—Trituré la mano de Raimundito... ¡Se la hice pebre!... —respondió Policarpo.

Ojo de vidrio

*Lo peor de todo es vivir
sin esperanza, pero con deseo.*

(Frase oída en un viejo tranvía)

El sabueso jefe estaba sentado perezosamente, con el cuello de la camisa entreabierto, luego de haber aflojado el nudo de la corbata impregnada de la transpiración de tres veranos sucesivos. El mismo corbatín abarquillado, ya con cierta propiedad vegetal al tacto y de estopa a la vista, que parecía haberse aflojado conforme a un mandato de sí mismo, cayendo sobre los pliegues de la mugrienta camisa con algo semejante a la pereza de su dueño (inexpresivo, ni tan solo tieso: amezclado, disminuido y tranquilo en su color indefinible, tirando no se sabía si a negro, a azul o verde), repantigado sobre la silla del rincón en la repostería del cuartel. En el sabueso más joven, más pálido y menos obeso que el teniente, un aire impreciso –tal vez, sus gestos cuidadosos, su voz amenguada, o esa manera de inclinarse hacia adelante para no perder una sola palabra del *jefe*– lo delataba como un neófito y no advirtió el esfuerzo desmayado del teniente cuando quiso explicar el móvil del crimen, con la misma paciente lentitud en palabras y gestos de un profesor normalista. Sólo dijo, volviendo a reconstituir los hechos y a repetir lo que ya se sabía demasiado bien, como temiendo no saber adónde ir a parar en caso de hacer una interpretación del crimen a partir de hechos que no fueran los ya conocidos, exteriores: violación, homicidio, ensañamiento; o bien, homicidio, violación y ensañamiento, en este orden:

- Ese era su primer día de vacaciones.
- Sí –dijo el sabueso–. Sí, el primer día.

Pensó que no era necesario repetirlo una vez más. Él ya sabía que Galeazo había consumado su crimen en su primer día de feriado anual, pues él mismo lo dijo en sus declaraciones al prefecto jefe y hasta se lo oyó decir en tono confidencial cuando viajó a Santiago con Galeazo esposado, horas después de que este fuera detenido en el bar próximo a la estación, en Curicó.

–Se levantó temprano ese día –dijo el teniente–. Fíjese bien –subrayó–. Hizo un gesto de agudeza sin apenas levantar la mano regordeta del brazo de la silla–. Pudiendo levantarse algo más tarde aquella mañana, a las diez u once, ya que era su primer día de vacaciones... ¿Qué hizo? Se levantó más temprano que nunca, indicando de este modo que tenía confeccionado un plan y que sólo esperaba ese día, en que ya no tenía obligación de ir a la fábrica, para ponerlo en práctica.

El sabueso permaneció mudo. Pensó que debía decir: “Sí, claro”, o algo por el estilo, pues advirtió que el teniente estaba atento al efecto que producían sus palabras, sabiendo que ellas debían causar en él una gran impresión. Hizo esfuerzos para decir algo, pero, más bien, terminó preguntándose qué misterioso mecanismo induce a un hombre antiguo en algún oficio –en cualquier oficio– a hacer gala de sus conocimientos, reales o ficticios, no con el ánimo –al menos de este modo sería más provechoso– de traspasar al novato su caudal de experiencia, sino por pura y simple abyección de la vanidad, con el oscuro fin de promover la envidia, o el asombro, ante toda aquella experiencia que, por tal conducto, no vendría sino a ser la negación de sí misma.

–¡Qué bruto! –dijo el sabueso, con voz plana y sin convicción.

–Tenía preparado un plan... Un plan –repitió el teniente.

–Es lógico, lógico... –“Con o sin plan habría hecho lo mismo”, pensó–. Pero, ¡qué bruto! –exclamó, esta vez con un esfuerzo inútil encaminado a nada: para mostrar una suerte de adhesión también inútil a las divagaciones del teniente, aunque no fuera sino mostrándose perplejo ante un hecho que él no alcanzaba a comprender, o que tal vez comprendía demasiado bien–. Y luego, la necro... necro...

–Necrofilia –dijo el teniente.

–Necrofilia, eso es. Ensañarse con la mujer muerta. ¡Qué bruto!

–Un degenerado sexual –dijo el teniente– pero no tan orate como para dejarlo todo a la buena de Dios: recuerde que ese día se levantó

temprano, más temprano que de costumbre y sabía que encontraría a la mujer por la más simple de las razones: habían estado juntos en un parque la tarde anterior, quedando de encontrarse para el día siguiente.

Sí, se habrá levantado más temprano ese día. Habrá saltado más temprano de la cama, obligándose a sí mismo a sentir un júbilo que estaba muy lejos de experimentar realmente. Quizás por esto mismo haya preferido levantarse temprano y porque se le habrá hecho intolerable continuar metido allí entre las cuatro paredes de la buhardilla: la otra parte de su vida; la parte complementaria a la fábrica: buhardilla y fábrica, fábrica y buhardilla, su vida. Sí, quizás también por este motivo no haya esperado que su reloj de noche sonara conforme lo dejara dispuesto el día anterior (este acto reducido a esa proporción misérrima, ni siquiera de interesante hastío que producen las tercas frotaciones desvigorizadoras del hábito inveterado) fijado para las siete y media y sólo entonces decidir si se levantaría de inmediato o si gozaría, con una voluptuosidad que se le hacía difícil aceptar, el primer sueño después de las siete y media de su primer día de vacaciones.

Ese día de primavera, brotado con su calor prematuro de un invierno no sólo riguroso, sino despiadado; eufórico día de ebullición ruidosa, que con su rebrote de energías no le ofrecía a él la remota oportunidad de ponerse a tono, aligerando la lentitud nacida de su somnolencia interior: la triste sensación inerte de ver, él en todos los detalles, un avance de fuera y dentro y mil promesas de promisorios mañanas y saberse, en cambio, varado, torpe, estacionario, indemne frente al efluvio exultante (todos estaban felices, viejas amistades se renovaban, amores se iniciaban, pasiones humillantes y tiranizantes gracias a Dios se terminaban, etcétera) cuando no retrocediendo frente al influjo de ese primer día de primavera, ¡oh, gran día para todos!, pensando por puro automatismo: “He llegado a confundirme de tal modo con esta vida, buhardilla y fábrica, fábrica y buhardilla, que ahora no vivo mi primer día de vacaciones; vivo un no ir a la fábrica, y un estar más tiempo en la buhardilla”.

Quizás habrá pensado que debía sentirse feliz, pero no estaba contento: vivía en esos instantes bajo la presión de una nada absoluta. Y luego, el recuerdo, recién puesto en primer plano sobre una composición difusa; el recuerdo olvidado por lo permanente, inmutable y enclavado allí en su cerebro, como si el recuerdo fuese un objeto más del mueblaje hosco y ascético-de-pura-miseria de la buhardilla; ahora lúcido: su amante que lo esperaba aquel día, la pobre y humilde amante de rigor, diríase que necesaria para integrar el último detalle complementario de una escenografía; la pobre amante, la costurerita o sirvienta que chamuscaba sus

pestañas junto al cabo de vela o que fregaba platos hasta la medianoche, para irse a la pobre pieza, sola, acompañada, a lo más, por su agotamiento a cuestras, y levantarse, luego, a las seis o siete, con el objeto de ponerse a preparar febrilmente el desayuno destinado al señorito progresista de la familia. ¡Ah! ¡Qué bien comprendía ahora que lo del plan era una solemne estupidez de un teniente, engreído y estúpido como todos los tenientes! De seguro, él (Galeazo) no sabía nada sobre lo que iba a ocurrir esa tarde, aquello que ocurrió porque no existía otro albur, que ocurrió porque no podía sino ocurrir. Él y su amante paseándose por las calles de los suburbios, aureolados él y su amante por una especie de furibunda soledad, de orgullosa, frenética, desesperanza.

—Yo creo saber por qué lo hizo —dijo el sabueso.

—¿Y eso qué? —repuso el teniente con un destello agresivo detrás de su calma exterior. Se encogió de hombros con indiferencia lerda y torpe. Dijo: —Se encontraban esperando familia, es lo más probable; o sea, la eterna historia de siempre y huir, dudar, o bien, decidirse a recibir al crío como Dios manda, casándose antes. Claro que las cosas se resolvieron de otro modo... Él, “Ojo de vidrio”, no podía o no quería cargar con un hijo, echándose sobre los hombros la pesada responsabilidad de mantener a una mujer que pronto se le tornaría odiosa, si ya no lo era en el momento de cometer el crimen. De manera que esperó sus vacaciones para llevar el plan a la práctica. Así, pues, ese día se levantó temprano, viviendo ya la celeridad, con el espíritu empapado en la urgencia de lo que se traía en mente.

“En estos momentos, confeso ya de su crimen y firmada la confesión de su puño y letra, si no de la consabida cruz o de la huella digital pura y simple al pie del documento, estará pensando que algo salió mal, tratando de ubicar la pieza que no respondió en el engranaje. Ahora estará buscando el error, deslizado en la ejecución del plan, ese detalle gracias al cual está ahora empezando a purgar su crimen...”

En este momento él no estará buscando ningún error. No hubo error. Él se entregó pura y llanamente: se le hacía empresa sobrehumana seguir ocultando un crimen que la activa conciencia ponía de manifiesto a cada paso. Se levantó temprano ese día... Francisca lo esperaba... ¡Quién puede saber y decir con exactitud la dosis de desesperación que vivía él en esos momentos, poco antes de salir al encuentro de su amante, Francisca!...

—Se juntó con Francisca aproximadamente a las cuatro de la tarde —dijo el sabueso.

—A las cuatro, pero ya con su plan de todos modos —recalcó el teniente—. Te empeñas demasiado en justificarlo. ¿Sabes qué respuesta dio cuando fue interrogado sobre su crimen?...

Había dicho: “La maté porque hacía calor”, y todos preguntaron al unísono, el prefecto jefe, el teniente, el oficial, todos: “¡Qué dice!”, y una vez repuestos de la perplejidad, o más bien la falta de perplejidad —la gruesa, tosca incomprensión y nada más—: “Bien, porque hacía calor, pero y lo otro... La necrofilia”. Y Galeazo, mudo. Con el violento mechón de pelo sobre la frente, que acentuaba su aire torvo y vigílico, dejando al desnudo un sentimiento semejante a un asombro virginal y cuidadoso de no ser violado; y luego repitió, sin esforzarse porque lo oyesen: “Porque hacía calor”.

El prefecto jefe, con su incomprensión parecida a la perplejidad, reconstituyendo una y otra vez los hechos, como agarrándose porfiadamente a una tabla de salvación, a un punto de referencia cualquiera que no fuese el ya consabido, desde donde iniciar la investigación, análisis o pesquisa, para explicarse los hechos posteriores, diciendo (el prefecto): “Sí, hasta las cuatro o cinco hizo calor, pero, ¿después?... Paseando en el crepúsculo por las calles vecinas a Quinta Normal, no hacía calor... No hacía calor hasta meterse a la estación de agronomía abandonada, poseer allí a la mujer y suprimirle el aliento como quien mata a un pollo. Y al día siguiente, tentado tal vez por ese movimiento característico que induce a los criminales a volver al lugar del crimen (porque nunca se separa de ellos la idea de haber finalizado una obra, cumplido con algo, igual que el escultor o pintor vuelve una y otra vez sobre la obra recién terminada, diciéndose y sabiendo ya demasiado bien que no podrá agregarle ni quitarle nada más, con un sentimiento semejante a la nostalgia y acondicionándose lentamente al vacío que ha dejado allí la obra y que no ofrece más consuelo que el proyectar una nueva), como cuando usted volvió al lugar del crimen llevado tal vez por el solo propósito de ver lo que había hecho y de ponerse a pensar sólo entonces cómo lo había hecho y por qué, y, luego, el consuelo, la obra siguiente: la violación a la mujer muerta, el ensañamiento en esa carne muerta. ¿No le bastó una vez? ¿No pensó en

el próximo consuelo, quedando, en cambio, prisionero de esa carne muerta, hasta cuando la carne por un mandato tan fuerte como la naturaleza misma evitó su curiosidad –o morbosidad–, resistiéndose a usted y alejándolo con el hedor exhalado?... ¿Aquella carne, aunque joven, ya irremediamente vieja, sin edad, nimbada de putrefacción y de tinte violáceo? Sólo entonces la vieja carne muerta pudo quedar en paz, sólo cuando su hedor –que constituía su única defensa– ya no permitió que usted se aproximara a una distancia inferior a los cincuenta pasos. Hasta ese momento usted hizo las visitas diarias y dejó de hacerlas cuando ya corría peligro de morir asfixiado por las emanaciones, y huyó y después...”.

Y él, Galeazo, escuchándolo con una mezcla de terror, timidez y asombro, todo unido; asombro por estar viendo como en una proyección ridiculizante algo que le pertenecía y que, luego de exhibido, no lo reconocía por lo desfigurado, o lo reconocía como se reconoce un rasgo propio en una caricatura mediocre, en donde el autor haya acentuado precisamente aquellos rasgos que en lo íntimo de la persona sean los menos característicos de ella, y dijo con voz lenta y paciente: “Yo no sé si lo hice porque hiciera calor. Seguramente el termómetro no marcaba más temperatura que la que estoy acostumbrado a sobrellevar junto a la calandria, en la fábrica. Ese día me levanté más temprano quién sabe si para sacudir rápidamente ese tonto regocijo que en un instante me sentí con derecho a sentir. Por otra parte, ese día permanecí en la buhardilla hasta bien entrada la mañana, sin salir de ella, sabiendo que podía hacer alguna cosa al alcance de mi imaginación o de mi bolsillo para distraerme, pero sin sentir ninguna necesidad de aquella distracción. Permanecí ocioso en la buhardilla, esperando tan sólo se acortaran las horas para encontrarme con Francisca. ¿No se les ocurre a ustedes que en esos momentos yo podía tener una furia contenida por estar consciente, demasiado consciente, que era eso, sólo eso, encontrarme con Francisca, lo único que me reservaba ese día, lo que todos los días precedentes, igual desde siempre a ese día al que ustedes asignan tanta importancia e igual a como habría seguido ocurriendo de no haber ocurrido lo que ocurrió? Es cierto, yo estaba impaciente, sufriendo cada minuto de la espera con una especie de ansia por apurar lo que había de venir –yo no sabía en qué consistía;

probablemente, habré tenido vagas premoniciones al respecto—, porque mi vida no era sólo la buhardilla y la fábrica, fábrica y buhardilla; no, no era eso: era eso y algo más: fábrica, buhardilla y Francisca a modo de una cadena breve en tres únicos eslabones comunicados y férreos entre sí...”.

—Él quería buscarse una salida —dijo el sabueso— sabiendo de antemano que rompiendo uno de aquellos eslabones suponía la pérdida de los otros dos.

El teniente lo miró a través de una espesa cortina de niebla, no hecha de humo ni de polvo, interpuesta por él mismo, repantigado sobre la silla, los tirantes colgando flojamente sobre los flancos, lejano y duro, metálico en la mirada que horadaba la especie de niebla impuesta por él mismo. Sólo dijo:

—¡Cuánto tarda Ester con los *sandwichs*! —y luego, un instante de atención, o de lo que él probablemente creyera interés compasivo, hacia la figura del sabueso inclinado sobre la silla, aunque inclinado, ahora, de un modo sutilmente diverso, como si estuviera en esta posición sólo por resultarle más cómodo—. Él rompió uno de los eslabones. Conforme. Lo rompió. Conforme. Lo rompió y ahora nada de ello nos incumbe a nosotros. Pasará a ocupar la atención del juez y él dirá si presidio o fusilamiento.

“Comprendo que ese momento haya sido supremo. Poco o nada ha importado la existencia de un plan, o si fue llevado irremediamente a ello. Él se encontró con su querida. Ella lo estaba esperando desde mucho antes frente al invernadero de hortalizas, compuesta y emperifollada, y lo vio venir a él con un paso exento de todo entusiasmo, sin ninguna prisa, y le dijo:

“Armando, lléveme al cine esta tarde”, quizás sin muchos deseos de ir al cine, con esa contenida provocación usada por las mujeres cuando son pinchadas por la sospecha de ser engañadas, o tan sólo porque el objeto de su amor no vibra conforme a lo deseado por ellas, sabiendo muy bien que él diría: “Vamos”, por puro automatismo, por urbanidad. Él, con su mechón de pelos y con su inmóvil ojo de vidrio, casi dotado de mayor conciencia sensitiva que el ojo sano, diciéndose, tal vez: *¿Cómo puede sentir amor por un hombre que noche a noche extrae de su cuenca izquierda una bola de cristal para dejarla en un vaso de agua encima del*

velador!, mientras posaba la mirada, el ojo único, sobre aquel menudo cuerpo recién bañado, conservando aún su fresco olor a jabón y a esponja; sobre aquel rostro ajado y prematuramente marchito y, sin embargo, emperifollado –con los afeites de la falta de hermosura que se propone engañarse a sí misma y escapar a sus límites, a su realidad dura e implacable– para agradar a ese ser extraño y hermético que tenía delante. Sí, quizás por eso... La rabia ciega que le señalaba un vertiginoso callejón sin salida y, luego, la furia irracional, el querer evadirse de todo ello –la mujer, fábrica y buhardilla– con una suerte de ilusión de reencontrarse con ellos ya liberado...

–Sí, es muy probable –dijo el sabueso–. Luego, no existía plan alguno.

–Para el caso es lo mismo –dijo el teniente, mirando ahora a través de aquella niebla que ya había disipado, proyectando la mirada sobre la inclinada figura anhelante, ahora sin reserva y mostrando un leve aire de triunfo– ¡Cuánto tarda Ester! –exclamó, señalando la puerta de la repostería, enérgico, voluntarioso, como conminado con su dedo a que apareciese por la puerta la persona nombrada.

–Pero él la amaba –dijo el sabueso.

Si llegó sin entusiasmo, con el paso lento a encontrarse con ella, sería tal vez porque pensaba: “A qué apurarse ahora cuando desde este instante voy a desear que el tiempo no transcurra”. Ella dijo que la llevara al cine y él dijo que sí, que la llevaría, pero después de ir a la pastelería a tomar el café con leche más la porción de torta y prolongar, allí en la mesa, ese instante, comiendo a mordisco lento el trozo de la torta de los pobres. Ella sabía también que la indolencia de su amado no podía ser muy real, de modo que, al usar aquella especie de provocación empleada por las mujeres, no temía causar ninguna reacción que ella estuviese impedida de prever. No, ella dijo: “Vamos al cine”, no en ese tono en que habla la inercia, y él respondió: “Vamos”, no como podría haber respondido “no” a la invitación de dejarse desollar vivo entre los rondones de la calandria, aún con la esperanza de contar después con un monumento por su hazaña. Dijo sí y, lo más probable es que no se haya gestado nada en su cerebro –nada indebido o inconveniente–, aceptando llevarla al cine, aunque pensando a lo más lo intolerable que podía ser el no eludir un acto, en cuya elusión, por otra parte, para nada intervenía la voluntad: la necesidad, por ejemplo, de ir al cine. Razones que ni él ni nadie se podría explicar y que más convenía –habrá pensado– no tratar de comprender

sin riesgo de encontrar, luego, en todo, un motivo de disgusto y de duda, hasta en lavarse los dientes o en beber agua junto a las comidas, o vino.

O, también, él se habrá conmovido ante la presencia de aquel cuerpo lleno de trabajado empaque, frente a la oscura conciencia femenina que dejaba entrever con demasiada nitidez el anuncio de voluptuosidad, la simple, breve y como-desprovista-de-gloria-cópula de los pobres, presagio de los sucesos venidos al fin del día y que aquella humilde solicitud de ir al cine no era, por ende, sino un estado preparatorio: la parte insustituible de un rito hecho a parejas, practicado por ellos. El la habrá mirado hondamente con su ojo único, nimbado de tristeza quizá, dejando entrever, aunque muy lejos de formularselo conscientemente, esa suerte de quieta rebeldía de no poder escapar a la sujeción de una no-variación férrea y, por lo mismo, amándola con serena y quieta desesperación, mientras ella desmigajaba pulcramente el trozo de torta y él, encontrando por fin el resultado de una ecuación, diciéndole: “Conozco una bodega abandonada por aquí cerca. Vamos allá”, apurándola, impaciente por gozar el resultado de la búsqueda: la variación...

—Apurado esta vez, aunque tenían relaciones desde hacía tiempo —dijo el sabueso a media voz.

Pero esta vez él encontró un sabor nuevo a sus relaciones. Sintió que, de pronto, se renovaban al paso de una retroacción a un estado primigenio, virginal. Le dijo: “Vamos a la bodega”, y ella, puro torbellino de nerviecillos sensibles, vibrando al mismo son, dijo: “Cómo... ¿y no iremos al cine?”, con un resto de picardía aún no muerto en su coquetería de mujer. Y él: “Si prefieres el cine...” y ella rápidamente desdiciéndose: “Lo que tú digas, amor...” —. Pagaron y salieron de la pastelería...

—Ya no iban al cine, ¿eh? —observó el teniente, con una mueca obscena. “Es claro, ya no iban”, pensó el sabueso.

Ahora iban a la bodega, nimbada ante sus ojos con un aire de sarcófago que estuviere enclavado en un confín de mundo. Es lo que él, con su imponente furia de intimidad hollada, escarnecida, estará ahora tratando de explicar al juez sumariante: lo que hizo luego de trasponer el enmohecido portón ferruginoso de la bodega, conduciendo a su querida a través de la intensa penumbra de aquella hora del crepúsculo, acentuada por la humedad y el olor musgoso, deshulachado y vegetal de la covacha, hasta el pajar en donde la poseyó una vez más y en donde se encontró el cadáver desnudo, exhalando por los poros muertos el terrible hedor posesivo —el hedor sacrílego que profanaba cuanto se pusiera a su lado—, lo único viviente (su olor) que restaba de aquel cuerpo, que él visitó con una especie de solemnidad ritual todas las tardes subsiguientes. Él la habrá desvestido prenda

por prenda, hasta llegar a quitar con sus manos tenues, casi exangües, la ropa interior, cubriéndola luego precipitadamente, apresurándose a vedar aquella desnudez con su propio cuerpo echado encima, sintiendo pudor por aquella desnudez que se desvelaba ahora como nueva, no conocida antes. Y ella, muda, esperando... Dócil, esperando con una mezcla de concentrada impaciencia y de ansiedad vuelta sobre sí, acunada y como mecida al son de aquellos movimientos adormecedores del recién nacido, mientras el último rayo de luz crepuscular filtrado por las rendijas de la bodega le mostraba a un Armando nuevo, exhibido ante sus ojos atónitos en su totalidad por vez primera. Es muy probable que ella haya sentido miedo en ese instante. Pudo haberse levantado –aunque desnuda– y arrastrarse hasta el portón, llevando sus ropas ante sí como la armadura de un caballero medioeval. Pudo haberse levantado, pero no lo hizo... Pudo haber gritado o haberlo rechazado en ese instante con fría y calculada violencia, obligándolo a saltar lejos del pajar, pero no lo hizo. Y es porque ella esperaba. Esperaba a aquellas manos, que con movimientos suaves, casi femeniles, la habían desprovisto de sus ropas, se posaran ahora en su garganta. Lo vio venir, vio venir aquel movimiento de las manos de él, con una lentitud distorsionada, como la deformación en las imágenes que brinda un espejo convexo, y lo oyó decir: “Hay maneras de sentir el amor que comprendería, aunque no perdonaría, cualquier cura de provincia”. Y ella, quieta y dócil, con el mismo pensamiento de él anidado en la cabeza: la cadena, los tres eslabones, haciéndose ella imagen y semejanza de ese pensamiento. Aunque el juez sumariante no entendiera nada de esto, ni deseara tampoco llegar a entenderlo...

–Ella no dio ni un solo grito –dijo el sabueso– y no hizo ademán alguno de escapar... ¿Qué? ¿Qué dice? Ah, sí, los *sandwichs*... Yo también tengo hambre.

Pensó en Galeazo. Casi lo vio erigirse –remedo oscuro y remoto de Hamlet– en el demiurgo que echaba sobre sus hombros la dura responsabilidad que nadie aceptaría: la de sopesar sereno, no obstante, la balanza de la Vida y de la Muerte y que luego procedía fiel a la idea cogida quizás en qué averno; sereno siempre, obedeciendo a un mandato de sí mismo a la realización de la idea, sereno y hasta con pulcritud y con algo de la minuciosidad de un cirujano ante el vientre abierto, con un cuidado táctil exacerbado por temores imposibles de imaginar, como para impedir que se rompiese algo allí dentro de la garganta; tocando aquí, allá, hundiendo los dedos en la laxitud muelle del antepecho y más arriba también, hasta el cuello. Hasta el cuello

que parecía retener sus dedos vagabundos. Y ella esperando... El cuello que no opuso resistencia... Y ella esperando. Ella pudo gritar, naturalmente. Pudo gritar, pero no lo hizo. Ella lo dejó hacer con docilidad, a lo más, con los ojos abiertos por un desmesurado asombro.

El hacía todo eso con plena conciencia de sus actos, alertados sus sentidos por una especie de desesperada lucidez, una lucidez sentida por primera vez en su vida, con fuerza de revelación, pensando en lo inútil que era el inagotable hormigueo humano, sus pasiones y ridículas vanidades, teniendo como fondo la constante de la muerte. Y tal vez por eso lo hizo: por no poder hacer nada, fatalmente nada. Lo hizo por un afán de centralizar, detener, aquietar, reducir la eterna antinomia a una ecuación exacta, como para fijar la realidad en una realidad inmóvil e inmutable por una vez, no cambiante por una vez... Pero cambiante ya al minuto siguiente y él la poseyó, pretendiendo eternizar por algunos segundos esa realidad inmóvil. Después él huyó y regresó al lugar de los hechos los días venideros, cada vez con mayor desencanto, roído ya por la frustración de ver su proyecto cotidianizado, vulgarizado, conjugado ya con el hábito. Y ahora qué le importaba ya todo lo demás: la fábrica, la buhardilla, los eslabones y todo lo demás...

(Un mes más tarde, la pareja de carabineros —que a esa hora, todos los días, hacía una inspección de rutina por tabernas y burdeles, llevando a los borrachos reincidentes a pasar una noche entre rejas y luego dos o tres días cuidando el jardín del alcalde, remozando el cementerio o bien plantando árboles que serían desmochados a la semana siguiente, antes de recibir, mísera semilla aún, un primer rayo de sol, por otra manada de borrachos, lenta, entorpecida e irremediabilmente ociosa— entró al bar cercano a la estación, en Curicó. Galeazo estaba de espaldas, pero vio a los dos policías, pues él se encontraba frente al espejo —al resto de un espejo que iba siendo invadido progresivamente por dobles filas de botellas. Vio a la pareja de carabineros que pasaba entre las mesas, iniciando la ronda, hurgando en el semblante de los escasos parroquianos. Y ni siquiera pensó en huir, aunque le hubiese sido fácil: la pareja de carabineros incursionaba por uno de los rincones laterales del bar, dejando franca la puerta de entrada. Pero a Galeazo lo inmovilizaba no tanto la cercanía de un peligro inmediato —así lo creía él— como el torbellino de su conciencia. Cuando los carabineros se aproximaron al lugar en

donde se encontraba –solitario, acodado en el mesón–, él quiso terminar con su torbellino, calmarlo. Calmarlo. Terminar. Se sorprendía, eso sí, de no haber sido individualizado desde el primer momento. Uno de los carabineros pasó por detrás de su espalda, mirando hacia el resquicio del espejo con el objeto de ver su rostro; el otro permanecía a su izquierda. No era necesario, pensó él, nada de eso. Se levantó del banquillo, aún de cara al espejo, y giró con violencia sobre sus talones. El carabinero lo miró con atención, vigilando su semblante. No tenían derecho, pensó Galeazo, a continuar una tarea que él, por propia voluntad, había decidido terminar. En todo el ámbito quieto del bar, se oyó, entonces, un grito bronco: “¡Me entrego! ¡Aquí me tienen! ¡Me entrego!” Los carabineros se miraron entre sí y, luego, miraron a Galeazo, ahora con más atención, pensando tal vez que en la primera ojeada a su semblante se les había escapado algo, pues lo habían visto tan tranquilo, sosegado y tenso, y que por esta vez tendría el alcalde un jardinero exclusivo.

–¡Qué esperan! ¡Tómenme! –gritó.

Era como ver a un delirante en último grado de intoxicación alcohólica, pero allí estaba el mesonero, diciendo que el cliente no había bebido nada en toda la noche; sólo había permanecido, según dijo, con la cara hundida entre sus manos, acodado sobre el mesón. Uno de los carabineros dijo: “¡Hombre! ¿Por qué lo vamos a detener?”).

–¡Qué paradojas! –dijo el teniente, al mismo tiempo que la puerta era abierta por una muchacha lívida, granujienta, de aspecto enfermizo–. ¡Al fin, Ester!...

El sabueso miró a la recién llegada por un largo rato, hasta que Ester desapareció después de poner sobre la mesa la bandeja con *sandwichs*.

–¿Tienes hambre? –dijo el teniente–. Toma, aquí tienes –se incorporó en la silla, alargando el brazo–. Tómalo.

“¡Maldito barrigón, panzudo!”; gruñó mentalmente el sabueso. Permaneció mirando el centro de la sala –con el entrecejo fruncido y como fascinado por algo allí en el entablado– con un leve cabeceo. Lo que pensaba parecía tomar formas y volúmenes y caer –rodar por el entablado de la repostería– en una virulencia solidificada de la que se podía oír hasta su ruido, un sonido melifluo restañando sobre el entablado.

–No –dijo, levantando la cabeza–. No... Después de esto... ¡No, no tengo apetito!...

En un vagón de tercera

El ferrocarril de trocha angosta que viaja al Norte es como el pariente pobre de una familia rica. No sólo se ve desvencijado, de un aspecto bastante empobrecido y mísero, sino que no puede, materialmente, imitar ese golpe teatral con que irrumpen los otros a la entrada de una estación.

El tren que partió de Illapel a las siete y media no difería de aquellos, ni siquiera en esos mínimos detalles ya familiares al viajero. Siempre el mismo orden: por una caprichosa disposición superior, los vagones de carga al comienzo, luego los de pasajeros –los de tercera con preferencia a los de primera–, habiendo, en todo caso, la prioridad de los vacunos y animales sobre los pasajeros.

En esta ocasión, la carga también consistía en vacunos y animales. Estos, por lo general, llegaban medio muertos a su lugar de destino, semiasfixiados por el humo de la locomotora. Es probable que aquel ordenamiento de los vagones, sin observar las mínimas razones de precedencia jerárquica, se debiese a que con ello se venía a proteger la salud del pasajero; de esta manera, las asfixias ya mencionadas y otros accidentes de menor monta sólo se ensañaban con los animales.

Los pasajeros también eran los mismos de siempre; una rápida ojeada a cualquier vagón daba siempre la misma impresión familiar: comerciantes, mineros borrachos, ancianas obesas y uno que otro vagabundo que viaja a escondidas del inspector. En esta ocasión, viajaban dos.

Habían subido en Illapel. Eran dos muchachos, casi adolescentes. Habían corrido aventuras juntos por espacio de varios años. Iban sentados con aplomo, uno con mayor desparpajo que el otro, descansando los pies sobre el borde del asiento opuesto. En el vagón no viajaba más de una veintena de personas, cada una entregada a su particular manera de matar el tiempo.

Detrás de los dos vagabundos, arrumbado sobre la ventanilla izquierda, un hombre gordo, silencioso y envuelto en las nubes de humo de un toscano ordinario, miraba con un frío arrobamiento, reflejado en el brillo metálico de sus pupilas, a dos muchachas profusamente ataviadas que viajaban en el primer asiento, como pasando revista a todo el vagón. Una de ellas, de cabello rubio pajizo, de enfermiza y amarillenta tez, llevaba una crujiente mantilla de lentejuelas sobre la cabeza; la otra, morena, lucía un escote exageradamente abierto: también relumbraba en el canesú de su blusa un sinnúmero de pedrerías. Iban hundidas en profundas cavilaciones, concentradas en cálculos imaginarios.

Del vagón posterior llegó, en ese momento, un hombretón junto a las dos muchachas. Venía tambaleándose y azotándose bárbaramente contra las aristas de los asientos. Les hizo un saludo cordial y caricaturesco; parecía haber estado ya antes con ellas. La rubia y la morena, al unísono, salieron de sus cálculos e hicieron hueco al hombre, quien se sentó en medio de ambas, rodeando a cada una por el talle. Los movimientos lúbricos y sus estrepitosas carcajadas, sin que vinieran al caso, indicaban su estado de ebriedad.

—Mira, Filidor, la suerte de ese... —dijo uno de los vagabundos.

—¿Suerte? —respondió perezosamente su compañero—. ¡Porfirio, cuidado! ¡Es el inspector!

Un hombre magro, vestido con chaqueta azul de botones dorados, se deslizaba rápido por el pasillo.

—¡Pasémonos al otro carro!...

Ambos se levantaron de sus asientos y corrieron con pasos amortiguados hasta el carro precedente. El inspector ya había desaparecido. Se dirigía, con seguridad, al último carro para iniciar la primera inspección. El nuevo vagón ofrecía un aspecto más abigarrado, lo cual favorecía notablemente la tarea de eludir al inspector. El aire estaba

azuloso, lleno de humo. Unas gallinas cacareaban bajo un asiento. Escogieron el lugar más rezagado y se sentaron. Frente a ellos, un anciano leía el diario, uno de los diarios de alguna de aquellas provincias. Es probable que lo hubiese leído una docena de veces, pues pareció alegrarse al verlos llegar y con esto tener oportunidad de cambiar el aburrimiento del diario a los dos viajeros, entablando conversación.

–Vengo de Calera –dijo el viejo.

Era un anciano de cabeza encanecida: el rostro surcado de arrugas y mostrando fatiga, una fatiga que no era producto del tedioso viaje, una fatiga antigua, anterior.

–¿Vive en Calera? Preguntó Filidor sólo por decir algo.

–En Vallenar –dijo el viejo–. He venido por negocios –agregó con su voz fatigada, pero insistente–. La firma de una escritura, ¿saben? De una escritura... la compra de unas pocas hectáreas de tierra... Buena zona para la chacarería...

–¿Calera?...

–No; Vallenar, se entiende... Tengo unas pocas hectáreas que rinden bastante bien... ¿Y ustedes, viven en Illapel?

–Precisamente en Calera –dijo Porfirio, e hizo una mueca a su compañero, al sorprender en él una mirada interrogativa.

–Tenía pensado alcanzar a Santiago –añadió el viejo–. Allá tengo a mis dos hijas; ellas son lo único que me queda de mi familia... Prefiero tenerlas en la capital, sí, allá, aunque Dios sabe que quisiera tenerlas conmigo, en la chacra, así me harían compañía. Pero en ese caso no tendrían ningún porvenir... Hace dos años resolví trasladarlas a Santiago. Me interesa darles una buena educación... Porque una educación esmerada es muy importante. Estudian en el Instituto Superior de Comercio –dijo con cierto orgullo.

–Ha de ser costosa una educación en la capital –comentó Filidor.

–La verdad es que sí, muy costosa –dijo el viejo–. Pero, en fin, con mis hectáreas de tierra me administro de lo más bien, son tierras muy rendidoras; claro, se va un dínal en la educación, pero... ¡qué sacrificio no es capaz de hacer un padre por sus hijos!

Pasó una media hora, tranquila para ambos. El tren corría envuelto en densa humareda, pegada a él como si fuera su vestido. Los pasajeros inexpertos podían creer que su velocidad era excesiva por lo ruidoso

de la marcha. Afuera, a través de la ventanilla no existía nada: sólo un gran manto negro cuajado de relumbrones pequeñitos, semejantes a las lentejuelas de la muchacha del otro vagón. El anciano habló, habló y habló durante toda aquella media hora con una enternecedora falta de cansancio. Porfirio no se tomaba siquiera el trabajo de disimular su poca atención: en cambio, por un oscuro sentimiento de delicadeza, su compañero hacía como que ponía interés en sus palabras.

—¡Otra vez! —exclamó Porfirio, volviéndose nervioso en el asiento—. ¡Ahora viene pidiendo los boletos! ¡Vámonos al otro carro!...

El inspector había aparecido en el vagón. Con movimientos acompasados —mediante un juego de torso— se dirigía a derecha e izquierda, sin desviarse de una línea imaginaria trazada longitudinalmente sobre el pasillo.

Filidor se despidió del anciano, que parecía empeñarse en retenerlo. Porfirio se encontraba ya junto a la puerta, impaciente, conminándolo a que se apurase, mientras la frase inconclusa del viejo flotaba extrañamente en busca de un asidero en la atmósfera del vagón.

Las dos muchachas se veían, ahora, aburridas y algo somnolientas. El borracho no estaba con ellas y el hombre del toscano seguía como hipnotizado por el escote. La rubia tenía un vago aire conventual con su manto de lentejuelas. Era muy pálida; en cambio, la otra lucía un físico opulento. No le era necesario recurrir a subterfugios más o menos exóticos para llamar la atención: su pecho redondo y lleno bastaba.

No bien se sentaron, sintieron detrás de ellos que la puerta se abría... ¡No podía ser el inspector! ¡Recién estaría revisando los boletos en el final del otro carro!... Porfirio miró furtivamente hacia atrás.

—¡Otra vez ese viejo! —exclamó exasperado.

En efecto, no era el inspector: era el viejo que venía sonriendo con malicia; el diario colgaba de una mano. Se acercó a ellos de un modo familiar, transformando la sonrisa en un guiño de complicidad, pero, de pronto, se irguió como petrificado, con los ojos fijos en el primer asiento del vagón. Una expresión de incredulidad apareció en su rostro.

—¿Es cierto lo que estoy viendo? —dijo débilmente—. Pero... ¡si son mis hijas! ¡Son mis hijas! ¡No veo visiones!

El anciano se precipitó hacia el primer asiento, tropezando en el estrecho pasillo atestado de canastos. Los dos vagabundos cambiaron

entre sí una mirada perpleja. En los ojos de Porfirio se advertía un brillo inquietante. La primera en descubrir al anciano fue la morena. Por un momento se puso intensamente pálida, mas consiguió serenarse sin mucha dificultad. “¡Mis hijas!”, repetía el viejo una y otra vez.

La rubia despertó de su somnolencia cuando el anciano, los brazos en alto, se abalanzaba sobre la morena; no se mostró nerviosa como su compañera. Con una rapidez vertiginosa pareció ponerse a tono con la situación. Hubo una gran confusión de abrazos y besos; el viejo acariciaba a las dos muchachas sin descanso y, para ahorrarse el movimiento de ir de una a otra, había unido las dos caras con el objeto de besarlas juntas.

—¡No son visiones! —le oyeron exclamar—. Venía pensando en ustedes. Querían darme la sorpresa, ¿ah? Llegar a la chacra sin aviso, así de repente, ¿ah?...

Las dos muchachas se miraban por detrás de la flácida nuca del padre, asintiendo con débiles oscilaciones de cabeza y, luego, la morena dijo algo que confirmó la suposición del anciano, aumentando su alborozo.

El borracho, en ese momento, apareció por detrás, junto a los dos vagabundos. Se aproximó con sigilo y con un movimiento brusco los tocó en el hombro.

—¡Los boletos! —dijo.

Los dos, al leve contacto, dieron un salto en sus asientos.

—¡Hasta un ciego se da cuenta que van de pavos! —farfulló el borracho, medio ahogado por una risa estúpida.

Pero al dar una mirada hacia el primer asiento, su rostro se tornó repentinamente sombrío. El anciano había sentado a la rubia sobre sus rodillas y acariciaba los dedos ensortijados de la morena.

—Pescaron uno —dijo el borracho, mirando el grupo, abstraído—. Miren el vejete... Las trata como a señoritas...

El tren tomaba una curva. El vagón se sacudió en un barquinazo brusco; el borracho estuvo a un tris de caer a lo largo del pasillo. Cuando recobró el equilibrio parecía de mal humor, animado por una determinación descabellada.

—Yo le haré saber al viejo quiénes son esas —dijo en un impulso brutal—. (Filidor se levantó de su asiento y anduvo hasta el final del vagón,

entrando al urinario). Pero, ¿no saben ustedes? –el borracho miraba obcecadamente en torno suyo–. ¿A qué creen que van a Ovalle esas mujeres? Vienen de Santiago, angelitos, porque conviene... ¡Hacen una gira por unos pocos días y se van llenas de plata!... Las conozco... Yo soy electricista en Potrerillos... ¡Qué se imaginan!... Tengo un buen sueldo... Miren a ese del cigarro, en el rincón; es un griego de Tocopilla, el señor Dimitrinos, comerciante en sedas... Es millonario y ahí lo tienen, viajando en tercera... Pero, ¡él también las conoce!...

–Cuando venías con ellas no perdías el tiempo –dijo Porfirio, intencionadamente.

–Tanteo, tanteo... ¡Son todas iguales! ¡Que se vayan todas al diablo! ¡No se puede confiar en ninguna de ellas! ¡Hay que tratarlas a puro puño! ¡A puro puño!...

El borracho se había separado del asiento y empezaba a caminar en dirección a las dos muchachas, sin que Porfirio hiciese el menor empeño por retenerlo. Por todo el vagón se extendió un hedor acre y penetrante: Filidor había salido del urinario, vagamente alarmado.

–¡Adónde va ese!...

Porfirio respondió con un encogimiento de hombros.

–Hay que detenerlo –dijo Filidor, indicando al borracho–. ¡Vuelve acá! ¡Vuelve acá!...

Comprendió que el electricista estaba muy lejos de obedecer; parecía estar aún más enardecido y, en tanto, Porfirio no daba señales de moverse. Se precipitó por el pasillo tras el borracho, pero en ese instante una anciana obesa que vendía huevos cocidos y presas de ave, le obstruyó el paso con su enorme canasto.

–¡Déjame pasar, vieja de mierda!...

Las frotaciones por uno y otro lado lo dejaron por fin libre, aunque verificó de inmediato que era inútil, pues Porfirio se había plantado ante él con la actitud resuelta de no dejarlo pasar.

–¿Qué haces ahí parado? –exclamó Filidor, perplejo–. ¿No te das cuenta? ¡Hay que detenerlo! (El otro sostuvo fríamente su mirada, respondiendo sólo con la muda resistencia de su cuerpo). ¡Quítate pijo! ¡Qué piensas! ¿No ves que debemos detenerlo? –arguyó, empezando a darse por vencido.

–Déjalo que hable –dijo Porfirio, con voz queda–. ¿No ves que el viejo después de esto va a necesitar que alguien lo consuele? ¿Qué nos importa a nosotros! ¿No comprendes?... El viejo es capaz de llevarnos a su chacra a pasar una temporada...

Por encima del hombro de Porfirio, podía verse al borracho. Se abría paso con dificultad, cayendo de bruces sobre los pasajeros, quienes lo rechazaban sin pararse en muchas consideraciones. Filidor hizo un esfuerzo desesperado por vencer la resistencia de Porfirio.

–¡Déjame pasar, piojoso! ¡Tú... eres peor que esas putas!

El borracho ya llegaba al primer asiento del vagón. Dio un traspié y un nuevo barquinazo lo hizo caer al suelo. Se levantó furioso, empecinado. Las dos muchachas lo miraban con ojos de espanto. El viejo comentó: “Siempre pasa lo mismo: alguien que prefiere hacer el viaje borracho”. Filidor gritó una vez más por encima del hombro: “¡No le hables!” La puerta del vagón se había abierto. Una rechifla de aire helado recorrió todo el pasillo.

–¡Vuelve acá por la misma!...

De pronto, sintió que el cuerpo delante suyo ya no oponía resistencia: el otro miraba fijamente detrás de su cabeza. El inspector venía pidiendo los boletos. Se acercaba a paso lento con su juego del torso.

–Mira para atrás –dijo Porfirio.

Ambos comprendieron que eran observados en silencio desde hacía varios segundos. En los ojos del inspector, replegados en una infinidad de arruguillas traviesas, deambuló un fugaz brillo juguetón. El borracho había llegado ya al asiento de las muchachas y comenzaba a vociferar: “¡No se puede confiar en ninguna de ustedes!” El anciano se había levantado con indignación dispuesto a castigar al intruso.

–¡Son chuscas!... ¡O no te das cuenta!... ¡Chuscas, viejo!...

El anciano se quedó paralizado, mirando al insolente; el movimiento de su brazo se había detenido a mitad de camino.

–¡Son chuscas en gira! ¡Chuscas, viejo! ¡Chuscas!...

El brazo cayó inanimado a lo largo del cuerpo, repentinamente lacio, anémico. Las dos muchachas también se habían levantado. El viejo las contempló, luego, miró al borracho; así estuvo derivando por un espacio de tiempo parecido a la eternidad mirando a sus hijas y luego al borracho; tres, cuatro, cinco veces, como estableciendo una

relación. Por último, se derrumbó sobre el asiento. La morena hizo un desmayado esfuerzo para explicar la situación.

—¡Está loco!... ¡Es un borracho!...

Pero el viejo no puso la menor atención. Apartó cuidadosamente con la punta del zapato unas cáscaras de naranja tiradas en el suelo.

El tren se detuvo el tiempo justo, en una estación de paso, para dejar a Porfirio y Filidor en medio de la noche, mientras el señor Dimitrinos, sin mover un músculo de la cara, los miraba a través de la ventanilla empavonada por el humo de su toscano. Inmediatamente después, la luz roja del último vagón no fue sino un vestigio que en pocos segundos se confundió con la oscuridad.

Esa misma noche, los dos vagabundos decidieron separarse.

Estudio de una sospecha

para Johnny

Sentado a la sombra de los añosos pimientos, en la plaza de Copiapó, Alejo se hallaba absorto, rememorando cada día, cada hora y detalle de aquellas dos semanas de viaje azaroso.

En la copa de una palmera pobremente agraciada con un escaso follaje de ramas tías y torpes, un altoparlante derrama melodías, tal vez para despertar al pueblo de su letargo. También por orden del alcalde, la programación de estos trozos de música se ha seleccionado, tratando de que con la audición del *Capricho español*, algún vals de Strauss o la *Danza de las horas* se vaya avezando el gusto pueblerino por lo difícil. Pero a las tres de la tarde, en Copiapó, en la plaza polvorienta —lugar de reunión de todo el polvillo mineral venido de los cerros arcillosos que se levantan allá, al fondo, al oriente, semejante al telón convencional de una escenografía para una función de barrio—, los pobladores no se dejan amilanar ni con cien altavoces como ese. El altoparlante, por otra parte, no alcanzaba a turbar una quietud vagamente intranquilizadora, que flotaba por cuenta propia, independiente de la melodía. No soplaban el menor atisbo de brisa. Los pimientos permanecían estáticos.

Había algo extrañamente opresivo en todos estos pequeños pueblos del norte con su plaza, su parroquia, su intendencia y uno que otro edificio municipal, reunido todo en cuidadosa simetría —siempre en el mismo orden, conforme a un plano único—, y las cuatro calles principales y su comercio (las fuentes de soda y las paqueterías atendidas por oferentes mujeres de tez aceitunada, propensas a la obesidad, de

ojos aguados y bovinos) con cierto aspecto de inconfesable improvisación; siempre lo mismo con sus mismos edificios y sus mismas cuatro calles de siempre— todo ese atuendo de vigas comidas por el pulgón, cemento y adobe uniformado rigurosamente como la familia de algún pequeño-burgués de la capital en día domingo— algo aplastante y caliginoso (no sólo opresivo) que conseguía de uno odiarse con facilidad a sí mismo y desear acometer acciones descabelladas. Pero a él no: no lo había cogido esa quietud y el silencio inquietante, porque él era algo silencioso: el caso era distinto con Cicognani.

Porque existe una especie de fosa común de la conciencia, a la cual se confía todo aquello que uno no se atreve a confesar: hechos vergonzosos de la infancia, como cuando yo arranqué el ojo a aquel muchacho, todo porque fue una tentación demasiado grande ver su ojo espiando por el agujero del portón... Todos han hecho canalladas, aunque nadie las dice, pero dos semanas viajando como polizones... Aunque más no sea que para infundirse ánimo. A ratos, yo mismo he estado a punto de contarle lo del ojo para distraerme, sólo con el propósito de oír mi propia voz y escucharla y olvidarme de todos los problemas, al menos aparentemente. Era como decir “hablo, luego existo”, un pensamiento muy eficaz para impedir que el miedo se le entre a uno a destajo por los poros...

A él, no; no le daba miedo: se conservaba sereno. Él casi no tenía miedo del miedo. El caso era distinto con Cicognani.

En cambio, Cicognani, eso es... Ha sido el miedo, y lo ha hecho hablar hasta por los codos, sin darse cuenta, naturalmente... En otras circunstancias quién sabe si no me habría confiado nada. ¡Qué absurdo es todo esto! Lo más probable es que a él no le interesaba dirigirse a mí al hablar, sino oírse su propia voz y distraerse...

El altoparlante, laborioso y obstinado, continuaba enviando sus melodías a través del ramaje —a modo de pollerín vegetal— desde lo alto de la palmera, y el calor, casi corpóreo, como un tejido adiposo de lana escardada, lo envolvía, junto con la nube de incansables mosquitos que revoloteaban sobre su cabeza. Miró hacia una de las bocacalles, esperando ver aparecer a Cicognani. Tardaba demasiado.

“Quizás ha ido en busca del yugoeslavo”, se dijo.

Se revolvió intranquilo en su banco al pinchazo de esta súbita sospecha. Hasta ese día, durante dos semanas, Cicognani no se había apartado jamás de su lado —unidos ambos por una especie de celosa desconfianza mutua—; sólo ahora cuando lo esperaba impaciente para

largarse de Copiapó antes del crepúsculo, aun cuando, por qué no, podía irse solo, sin su compañía. “¿Dónde puede estar ahora si no es con el yugoeslavo? Tal vez, a mis espaldas, trató un sobreprecio con él”. Miró en un gesto mecánico hacia su muñeca izquierda (debía ser más de las cuatro), pero recordó, como las veces anteriores, que su reloj ya no estaba allí: sólo la mancha pálida –la correa y la esfera– recortada sobre el fondo más oscuro de la piel. Ahora existía esa mancha en reemplazo de su reloj. Sintió rabia y por un informulado asociamiento de ideas miró otra vez hacia la bocacalle. No podía explicarse por qué motivo todas las confidencias de Cicognani, dichas bajo los efectos del miedo, venían ahora a su mente, sólo en este instante, adquiriendo significación, como si el tiempo se hubiese detenido bajo los perezosos pimientos, obligándolos a juntar una a otra las palabras ya sepultadas, a reconstituir las inflexiones particulares de la voz – frases y escenas– como reuniendo las piezas de un rompecabezas (en el que se había pensado antes así de pasada, sin mayor insistencia) por intuir vagamente que de todas las piezas dispersas resultaría una figura definida, precisa, determinada, en cuya tarea, finalmente, no se había hecho empeño ni puesto suficiente interés. Pero ahora, las piezas dispersas –las frases, las escenas– acudían espontáneamente, sin que hiciese esfuerzo por reunir las:

Había llegado como inmigrante a Valparaíso –“¡Qué quieres! Me escapé de mi casa a los quince años”, había dicho Cicognani–, aprovechando la oportunidad de emigrar a América a cargo de una organización norteamericana de postguerra, junto a otros doscientos italianos medio muertos de hambre. “Yo, entre ellos. Viajamos por espacio de un mes... ¡Ah, Fiume! ¡Fiume! Es como Valparaíso, ¿sabes? ¡Fiume, Fiume! Claro que todo más limpio, más grande...”.

“Fiume”. Esto explicaba, por otra parte, el éxito obtenido durante el viaje. “La verdad es que sin él no podría haber salido jamás de ciertos aprietos”. Por lo general –recordó habérselo oído a Cicognani–, los italianos del norte de la costa adriática hablaban el yugoeslavo con la misma propiedad que el idioma materno. Ya lo había visto varias veces, en un comienzo maravillado de lo que él consideraba parte integrante de la capacidad intelectual –el hablar otro idioma además del propio–: en Illapel, luego en Vallenar y ahora en Copiapó –toda una

zona invadida por comerciantes yugoeslavos—. En ocasiones, cuando lo requerían las circunstancias —ya fuera para ganarse las simpatías de algún poderoso croata o esloveno— se hacía pasar como nacido en Zagreb o en Liubliana, según el caso, y cambiaba su apellido por el de Cikoknanic.

“No es un tipo de trigos limpios”, se dijo.

En ese momento, tal vez el altoparlante había escapado a la vigilancia del alcalde, consciente de la misión del aparato. Tocaba el vals *Antofagasta*: un desliz, seguramente la trastada de algún subalterno en el escalafón municipal. Alejo, por primera vez, puso atención. No es que la música aquella le interesara. “Si no fuera por ese bellaco ya podríamos ir camino a Antofagasta”. Habría preferido que aquella melodía hubiese pasado inadvertida, como todas las demás, sin que ahora penetrase por su epidermis junto con la tentación... Fue en ese momento cuando podría haberse marchado de Copiapó. Pensó que nunca se había aproximado tanto a la probabilidad de deshacerse de su compañero como en ese momento, pero no se levantó de su banco. Sintió rabia y vergüenza.

“Yo también lo necesito”, se dijo.

Rabia y vergüenza. Sin embargo, las piezas dispersas —las frases, las escenas— siguieron acudiendo a su mente:

¡Oh, si tú conocieras Fiume!... ¡Ah, Fiume! Mi familia no supo cuándo me vine... “No supo”. Mi madre, ¿sabes tú?, no es una persona de cultura; le cuesta escribir cartas... Hace tres meses ya... Pero mi hermana... “Pero la hermana es una puta que se lió con los soldados norteamericanos, aunque él no lo ha querido decir. La madre, tal vez...”. Era lo único que dentro del desenfreno de Cicognani formaba situación aparte, intocado aún, como aquellos objetos raros —cautivos en un sarcófago de vidrio— con un letrero “prohibido tocar”, porque cuando quiso, en varias oportunidades, llevar la conversación hacia aquel tópico (quién sabe si previendo ya que en un día próximo habría de echar mano a todas las piezas dispersas que inadvertidamente iban saliendo al paso), Cicognani había soslayado el tema con respeto, prefiriendo, evasivamente, hablar de la belleza de los viñedos de su campiña natal y, al mismo tiempo, “la tierra del grande poeta Gabrielle d’Annunzio”, lo cual por sí solo constituía un motivo para que se estimara hombre

inteligente y culto, muy por encima de “esos tramposos napolitanos”. “Tramposos napolitanos”.

Naturalmente, en estas evocaciones, ya fuera tendido en un vacío vagón de carga o sentado en algún banco de una de aquellas plazas uniformadas y tristes que habían conocido, Cicognani se había empeñado en rehuir el tono entusiasta, o meramente nostálgico, y Alejo comprendía por qué. (Él quería regresar a su Fiume: su reserva lo manifestaba —y, en cierto modo, ese lento y esforzado viaje lo acercaba a su Fiume—, porque en cinco años que viviera en Santiago jamás consiguió superar una existencia de perros, que consistía en levantarse presuroso, casi junto con el alba, durante todos aquellos cinco años, para correr en el transcurso de una jornada frenética y estéril tras un plato de comida y un albergue en donde pasar la noche; no consiguiendo, a veces, ninguna de las dos cosas). Después de todo, ¿qué conseguía con ponerse a soñar en la falda materna a veinte mil kilómetros de distancia? Equivalía a complicarse más aún la existencia.

Recordó los frecuentes encuentros con Cicognani en el *hall* del Correo Central, en Santiago, cuando aún apenas lo conocía. Fue allí donde lo vio por primera vez, llamándole la atención la lectura ansiosa, casi voraz, que hacía de la lista de cartas sobrantes —esperando una de su *cara mamma* con mayor impaciencia de la que él mismo suponía— y abalanzándose sobre Alejo no bien lo veía, rompiendo a hablar a borbotones con una extraña urgencia por decirlo todo a un mismo tiempo (un parloteo nervioso y rápido que Alejo no siempre entendía), mientras los ojos se le extraviaban en dirección a las listas colocadas dentro de las pequeñas vitrinas. A él —a Alejo— tampoco le corrían muy buenos vientos en Santiago: la cesantía, en fin, la miseria y, por no haber otra solución, obedeció a su necesidad, casi más fisiológica que espiritual, de emigrar. Y fue en el Correo, en uno de aquellos encuentros, cuando decidieron ir a tentar suerte por otros lados. Como es natural, ninguno de los dos tenía una idea muy definida de su lugar de destino, y eso qué importaba; eso no importaba: lo esencial era iniciar una peregrinación rumbo al norte, conforme a un plan de ayuda mutua para la travesía.

Ahora, sentado bajo los pimientos de la plaza, a quince días de distancia de Santiago —porque la distancia no la contaban por kiló-

metros—, Alejo recordó todo eso. Recordó la escena del Correo (las frases, las promesas), pero ya se había olvidado todo eso: cada cual, ahora, no llevaba en la mente otra idea que la de sacar mayor provecho del otro... Porque el día anterior, cuando Alejo ofreció como prenda su reloj imitación oro —el último recurso para conjurar el hambre que los traía con retortijones de estómago durante dos días y para pagar el camastro donde en las noches echaban el cuerpo, en un semiderruido caserón de adobe de una calle sin pavimentar de las afueras— al yugoeslavo Yerko Zlatar, prestamista, comprobó la insistencia de Cicognani —previamente trocado en Cikoknani— por apurar el préstamo, sin que a Cicognani le importara, maldita la cosa, que ese era el único objeto testado por su madre, difunta no hacía aún dos meses.

“Claro; él no tenía nada que arriesgar”, se dijo.

Fue esta una escena desagradable. Sí, la más desagradable de todas. Quién sabe si en ese momento el vientecillo imperceptible, portando sosegadamente el polvo amarillento de los cerros, fue la primera vez que lo cogió: a Cicognani se le desbarataron los ojos, le huyeron de las cuencas; era más de lo que Alejo podía soportar y estalló en los siguientes términos, a propósito de la concentrada voracidad con que su compañero miraba el montón de billetes en su mano:

—¡Mira, granuja, y sé que el interés es lo único que te sigue uniendo a mí: la amistad para ti no es sino un palabra sin sentido!—y al oír tales palabras, él mostró las dos hileras de dientes ennegrecidos, sonriéndose conciliador —tampoco le gustó esa sonrisa— y le dijo:

—¡Mira, Alejo, estás nervioso... Estás nervioso, nervioso... Eso es lo que tienes!

“Estás nervioso...”. “Exacto. Estoy nervioso y quién no lo estaría... ¿Es que estoy nervioso? Él dijo: *Estás nervioso*, sólo por no llamar a las cosas por su nombre verdadero. La culpa es mía...”. Porque, de todos modos, Alejo hizo, del dinero conseguido por el préstamo, un reparto equitativo —ya que recordó las promesas del Correo—, el que invirtióse de la manera más recomendable, aunque fueron enojosos los caprichos de Cicognani por incurrir en gastos superfluos a vista y presencia suya, obstinándose, primero, en comprar unos alfeñiques espolvoreados de blanco que, al pasar, había visto en la vitrina de

una pastelería y, luego porfiando por entrar al cine principal, donde exhibían una estúpida película de bandidos del Oeste.

“No se le da nada que yo me haya desprendido de mi reloj”, se dijo.

Y fue en ese momento, al detenerlo en la puerta del cine, mirándolo de reojo, cuando le dijo:

—Ya sabes; tienes que pagarme la mitad —e inmediatamente deseó no haberlo dicho, porque el otro, desde las primeras horas de la mañana, había estado hablando de un personaje influyente, algo así como un Creso que debía estar dotado de omnímodos poderes en la industria cuprífera de Chuquicamata, a quien había conocido dos años atrás en un carretera en construcción cerca de Ovalle, a raíz de prestarle —al Creso— “un favor de aquellos que hacen guardar gratitud por el resto de la vida”, aunque, en verdad, no sabía cuándo ni en qué circunstancias —necesariamente habían de ser muy imprecisas y vagas— trabara conocimiento con el personaje. En todo caso, el recuerdo del personaje, ya fuese real o imaginario, había despertado en él una repentina euforia.

—¡Claro que sí! ¡Apenas empiece a trabajar! ¡Ya verás cómo nos recibe Mr. Smithberg! —había dicho Cicognani.

“Es un patán”, se dijo.

“Ya verás cómo nos recibe...”. Tampoco le gustó esa inflexión en la voz. Alejo ya sabía demasiado bien que el tono entusiasta determinaba, por decirlo así, el grado de fugacidad en los propósitos de su compañero.

Sólo en ese momento advirtió que el altoparlante había enmudecido. Se habría retirado en silencio, subrepticamente, pues él no supo desde qué momento el aire ya no estaba cargado de melodías —junto con la nube de mosquitos, que a esa hora de la tarde se entregaban a otras faenas—. Miró hacia la muñeca izquierda (debían ser las cinco) con el mismo movimiento inconsciente y mecánico del que, en adelante, debía empezar a corregirse, ofreciéndose, otra vez, a su vista, la misma pálida mancha sobre el fondo oscuro. Vio, sólo ahora, aparecer a Cicognani por la bocacalle, caminando apresuradamente y las piezas dispersas —las frases, las escenas— dejaron sin dificultad de tener importancia, al menos, en apariencia y quién sabe si por un instante y nada más, como si la figura del rompecabezas, pacientemente estructurada, hubiese sido deshecha por un súbito manotazo de niño. Se acercaba

más y más, adelantando una excusa –como enviándola para que lo precediera– en una trabajada sonrisa que se negaba a formarse en sus labios. Observó que se había afeitado y cortado el pelo, y ya a cuatro pasos de distancia eran visibles sobre la nariz y la barbilla una que otra gránula de aquellos polvos rosados de aspecto compungido que llenaban, con seguridad, las alacenas de las farmacias y peluquerías y el botiquín para los cosméticos de todas aquellas mujeres (que esperaban que alguien las tomara) de todos aquellos soñolientos pueblos. Cicognani había llegado ya a su banco.

“Después de todo, quizás no haya estado más que en la peluquería todo este rato”, se dijo Alejo.

Aquí no ha pasado nada

para Maritza Gligo Glavic

Si no te comes a tu padre, él te comerá a ti... Un recuerdo no existe más que en la medida en que se lo puede destruir, eliminándolo y sirviéndose de él.

Ensayo sobre el lenguaje. PIERRE MABILLE

El muchacho había oído en el curso de la última semana repetidamente a cada cierto intervalo, en un tono de voz grave y retenido: “Está agonizando. Agoniza. Está agonizando”. Él comprendía, más bien a raíz de observar con minuciosidad el semblante de su madre y el de algunas visitas ocasionales, que a su padre habría de ocurrirle algo importante, insólito, pero que no alcanzaba a representar en su mente. “El último día estuvo todo el tiempo agonizando”, habría de pensar con posterioridad el muchacho, porque cuando esa tarde él consiguió entrar a la pieza de su padre –después de vencer innúmeros obstáculos– este no lo recibió con esa desmayada alegría que mostrara las últimas semanas (siempre que el muchacho llegaba junto a su lecho), sobreponiéndose trabajosamente a unos dolores punzantes, que él –los dolores– alcanzaba a comprender, porque sentía, a veces, dolores de vientre, de cabeza, de oídos –un dolor incisivo hacia el interior– o de muelas. Esta vez, el padre entrecerraba los ojos turbiamente y todo él parecía estar algo turbio, como diluido en una atmósfera saturada por los vapores de su transpiración abundante en esa tarde tórrida de verano. No hizo, pues, ninguna señal de reconocimiento; pareció ignorar su presencia cuando penetró al fin en su pieza –rehuyendo la vigilancia de su madre y de la vieja y fiel empleada– para mostrarle un nuevo mapa que recién terminaba de dibujar, porque había

descubierto que sus mapas entretenían a su padre, en donde el muchacho lo situaba todo al desgaire: el Senegal contiguo a Perquenco, Madagascar o Cambodia adyacente con Potosí, o con alguno de aquellos nombres que, entre sílaba y sílaba, encerraban una secreta musicalidad y que se prendían primero de su memoria no muy leal, sino desvaída, y tuvo que irse (porque su padre no despertaba de un semisueño envolvente –aun cuando permanecía con los ojos apenas semicerrados– pese a que dio repetidos tirones de la colcha, uno tras otro, en medio de un desconsuelo nuevo y desconocido debido a que su mapa no despertaba ahora la atención de su padre). Y hacia el crepúsculo, otra vez, las voces cuchicheantes: “Está agonizando. Está agonizando”. Hacía tanto calor y su padre transpiraba copiosamente: estaba agonizando. Pero cuando tía Eduvigis, la vieja solterona, salió esa tarde precipitadamente de casa en medio de un lloriqueo agudo e irritante, presintió que algo muy insólito ocurría, que quizás aquello de estar agonizando fuese algo grave de verdad y, así, con disimulo se plantó frente a ella al llegar a la puerta; y tía Eduvigis, al momento, por una asociación que él buscara ingeniosamente, le dijo: “Vamos, acompáñeme, Carlitos”, en medio de entrecortados sollozos. Los últimos días, también habíase apercebido de lo fácil que resultaba a los adultos llorar por razones en que no sufría la piel, o las piernas castigadas por la terrible y serpenteante varilla de mimbre de su madre, cuando se encrespaba silbando entre sus piernas y esto –se dijo– tal vez se debía a que los adultos no recibían azotes y, en cambio, se los hacían recibir a personas como él. En tales ocasiones, él lloraba, claro está, lloraba; es decir, gritaba con gran sonoridad, como si esta sonoridad fuese a expandirse y a volver hacia él de otra manera, transfigurada o convertida en alguna forma concreta después, por ejemplo, de estrellarse contra las paredes como una pelota de goma y caer sobre su dolor –a modo de esencia, incienso o bálsamo–, aliviándolo de él, de ese mismo dolor que lo hacía gritar y, claro, él lloraba; es decir corría por sus mejillas un líquido que tenía sabor salado. Pero tía Eduvigis no gritaba; en cambio, lloraba de manera muda –rodándole, también, el salado líquido por las flácidas mejillas–, así como en los últimos días viera llorar a su madre y hasta a la antigua empleada apoyada en la puerta de la pieza de su padre, lo cual venía a confirmar que los

mayores eran seres extraños: lloraban de otra manera y por causas que él no comprendía. Y se fue tras tía Eduvigis, también porque él deseaba, ahora, salir un rato a la calle y librarse de no sabía qué peso aplastante, opresor, que empezaba a sentir entre las paredes de la casa, aunque tía Eduvigis lo cogió de la mano como tantas personas mayores que lo cogían de la mano no bien se encontraba en la calle, libre; entonces –y él comprendió que esta vez se sentía oscuramente tranquilizado al ir cogido de la mano–, ella le dijo, sorbiendo en la nariz la substancia licuosa que amenazaba resbalar hacia el tenue bigotillo: “Vamos a buscar a un cura, a un santo curita”. Él no preguntó nada, pero se le formó un nudo en la garganta (*¿Por qué un curita?*), que se iba apretando gradual, progresivamente, y cuando la tía Eduvigis, por una especie de incapacidad para ocultar algún hecho muy grave que sólo ella y su madre y la empleada conocían y comprendían, dijo: “Tu padre se muere”, apresuró el paso a su lado, urgido por una súbita prisa, y casi corrió arrastrando de la mano a tía Eduvigis –quien con sus gordas piernas varicosas no podía acelerar el paso sin unir a sus sollozos quejumbrosas voces de protesta– como si ahora comprendiera vagamente que el santo curita habría de hacerle un bien grande a su padre; tal vez, que había de conseguir que dejase de agonizar volviéndolo a como era antes, bien que la vieja solterona, gastada como los gastados engranajes de una vieja máquina sin lubricante y en desuso, le dio un brusco tirón (ella, que había visto a Carlitos no más de cinco veces en su vida, una vez al año cuando venía a Santiago, y que había venido ahora inopinada y excitadamente, para mirarlo de un modo lastimero y decirle, dándole unas palmaditas protectoras en la nuca, que estaba más crecido, o más flaco, o de color más rosado; ese pobre Carlitos, esmirriado, pensante y cabezón, de unas extremidades algo lacias como un arbusto raquíutico, que se doblegaban al menor tropiezo), aunque pretendió hacerlo inadvertidamente. Pero el muchacho percibió el brusco tirón que lo obligaba a aminorar el paso de acuerdo con el de la vieja tía y sintió una sorda irritación, porque había que correr, correr... Había que apresurarse. Apresurarse. Y al curita tenían que ir a buscarlo a la parroquia vecinal, al otro lado de la ancha avenida. Su padre debía estar esperando ya impaciente y ellos parecían no avanzar por la calzada... Apresurarse. Entonces,

tuvo deseos de preguntar a tía Eduvigis qué le iba a ocurrir a su padre, pero temió que la respuesta viniera a confirmar sus aprensiones —lo que estaba pronto a ocurrir fuese algo nada bueno para él— y empezó a sollozar de un modo en que se esforzaba a hacerlo, pues quería llorar de idéntico modo a como lo hacían tía Eduvigis y los demás mayores. Además, deseaba oscuramente oír esa frase: “tu padre se muere”, para ver si en esta ocasión podía penetrar más su sentido, hasta que llegaron a la parroquia vecinal y fue él —el muchacho— quien entró por la sacristía hacia el patio interior en busca del padre Laureano, el santo curita que debía visitar a su padre, aunque no se explicaba por qué razón se necesitaba su presencia, pues había visto que cuando su padre sufría agudos dolores, venía, por lo general, una enfermera a inocularle alguna inyección. Y por qué no una inyección ahora... “Ahora no, está agonizando; hay que apurarse”, se dijo, tirando con fuerza de los faldones del padre Laureano, un viejecillo de amable rostro reseco que no mostró una sorpresa manifiesta al momento en que tía Eduvigis le comunicó que un hombre no muy viejo, joven todavía, agonizaba a una cuadra de distancia. “Ahora el santo curita hará algún remedio”, se dijo el muchacho, y pensó que, bajo la sotana, escondía una gran inyección: ahora su padre agonizaba. Y era necesario apresurarse. Efectuar lo antes posible los remedios. De regreso, en la calle nuevamente, el muchacho cogió de la mano reseca al curita y lo arrastraba frenético, mientras tía Eduvigis corría de atrás, acezando de cansancio.

El día terminó, lento, pesado, y él, como las otras noches, se fue a su pieza, eso sí que antes consiguió asomar la cabeza por la puerta de la pieza de su padre (ahora dormía a solas, quizás para que no lo molestaran —supuso— puesto que su madre habíase trasladado a la habitación del fondo del corredor y desde allí permanecía en vigilia, atenta al menor ruido), pero su madre le impedía llegar junto al lecho, aunque alcanzó a ver a su padre que lucía un buen aspecto, pues dormía con una respiración en exceso ruidosa, así como cuando dormía la siesta bajo algún sauce en los paseos campestres que hacían el año anterior, a Barnechea, a Santa Nicolasa de Apoquindo, a Pedreros, antes que su padre cayera en cama, y se sintió, a la vez que más tran-

quilo y casi contento, con el fuerte deseo de ir a frotarse contra su larga barba intocada por la hoja de afeitar en los últimos dos meses y que lo asemejaba a una de las estampas de su libro de *Historia Sagrada*; pero su madre lo obligó de inmediato a irse a dormir. Comprendió que había estado llorando, pues sus ojos aparecían ribeteados por una orla roja y quiso preguntarle por qué lloraba, pero cuando ella lloraba (sólo los últimos días la había visto hacerlo) hacía empeño por ocultar el rostro o desviarlo de su mirada y supuso que no estaría bien hacer alguna pregunta. Claro que sería porque su padre agonizaba, pero ya no agonizaba, pues el padre Laureano había lo acompañado por un buen espacio de tiempo y estuvo a solas con él, encerrado en la pieza.

No bien comenzaba a dormir, se sintió bruscamente despertado por los remezones de su madre: había llegado (encendía en ese momento la luz) junto a la cabecera de su cama y se plantaba ante sus encandilados ojos, pétrea, envuelta en un gran silencio fatídico, de muerte. Ahora sus ojos estaban algo más húmedos y él la observó por algún rato, semidormido, aún sin poder rescatarse a un resto de sueño rebelde, con un vago temor. Entonces, su madre rompió el silencio atemorizante y habló y advirtió que su voz estaba anormalmente más ronca —casi se parecía a la de su padre— cuando dijo: “Tu padre ha muerto”. Él dijo que sí con la cabeza: que había oído, que entendía y hasta encontró intranquilizador el hecho de que su madre no se retiraba después de comunicarle que su padre había muerto. Dijo que sí: que había comprendido y que podía otra vez permitirle seguir durmiendo, cuando su madre soltó un sollozo que pretendía ahogar estrechándolo contra sus brazos, impidiéndole casi la respiración. El muchacho, sin embargo, sostuvo una lucha con su madre: él quería verse libre de sus brazos y, además, todo eso lo asustaba —aún era de noche y en esa quietud, que le pareció enorme, ruidosa tan sólo por su carga de silencio, resonaban nerviosos pasos en el corredor; pasos amenguados que se silenciaban a sí mismos y que lo hicieron suponer que algo ocurría, que su padre tal vez se sintiese aquejado de nuevos y más terribles dolores; y su madre dijo: “¡Hijo mío, hijito!”, y él no atinaba a hacer nada. (“Fue en ese momento que ella debería haberme hecho comprender de una vez por todas”, habría de pensar con posterioridad el muchacho) porque comprendió que debía decir algo,

algunas palabras, dirigirle algunas palabras a su madre, preguntarle algo, pero esta se fue y apagó la luz, diciéndole: “son aún las cinco de la mañana. Duerme. Duerme”, aunque esto bastó para que él, ahora, sintiera violentos deseos porque ya fuese de día y hasta pensó en saltar de la cama y llegar en puntillas junto al lecho de su padre.

Aún después, en la mañana, cuando comenzó a llegar gente —algunas personas que recordaba haber visto antes y otras que la empleada dijo eran parientes, siendo que todos se presentaban algo llorosos y, lamentándose, abrazaban largamente a su madre— le pareció ridículo y aburrido todo eso y quiso salir, y salió, aunque en la mañana habían metido su esmirriado cuerpo dentro de un traje negro muy holgado que había traído Alberto, un primo del muchacho, algo más crecido que él —su traje negro de la primera comunión— y que en ese momento entraba con su padre; al parecer habían estado paseando durante mucho rato por la vereda, y preguntó: “¿Tú también? ¿Por qué estás de negro? ¿Por qué te pusieron esa corbata negra?”, y él dijo: “Mi padre está muerto”, y en la mañana —recordó— no le habían permitido entrar en su pieza, puesto que le insinuaron compasivamente que se estaban efectuando en el interior de ella algunos “arreglos”, olvidándose después por completo de ello, y creyó por un instante que lo recién dicho a Alberto era algo divertido o, al menos, que debía serlo para establecer la necesaria camaradería entre ambos, y volvió a repetir, como si fuese algo divertido: “Mi padre está muerto”, pero Alberto no respondió a sus instancias de comenzar a reír, como ocurría siempre que se reunían y, más aún, este fue reprimido por un severo gesto de su padre —el tío del muchacho—, quien estaba en ese momento muy serio. Ni aun al día siguiente (porque entonces el muchacho ya no hacía ningún empeño por entrar en la pieza de su padre, manejado ahora por un secreto temor que lo tenía a la espera de “noticias”) cuando llegaron los empleados del servicio fúnebre con el negro catafalco a cuestras y con los negros lienzos y los negros crespones que comenzaron a distribuir por toda la casa; ni aun entonces comprendió, ni aun cuando horas más tarde la casa estaba cubierta de negros cortinajes y no le ponían ahora obstáculos para entrar en la pieza de su padre, cubierta también de negros cortinajes, siendo que su padre permanecía, ahora, reposando en el interior de ese negro

cajón reluciente, aunque todo él cubierto hasta la barbilla por una tela alba, brillante. Se había cortado la larga barba y permanecía sin moverse; ni aun entonces, ni aun cuando empujándose sobre sus pies se asomó por el boquete abierto y rozó con sus dedos la cara de su padre, apretada, endurecida y fría, sí, muy fría, y le dijo que recién terminaba de dibujar un nuevo mapa: “Terminé un mapa nuevo”, y su padre esta vez permaneció en un silencio yerto, estatuario; ni aun entonces, ni aun cuando se aproximó la hora del sepelio y comenzó a llegar a casa, otra vez, esa turba de hombres y mujeres desconocidos (sus parientes) y que se consideraban en la obligación de tratarlo cariñosamente y él, asimismo, con las instrucciones de portarse educado con ellos, cuando él a muchos de ellos no los había visto nunca en su vida. Ahora, claro está, él permanecía más bien escondido detrás de algún cortinaje a la espera de los acontecimientos y ya presentía algo irreparable, pues cuando unos hombres vestidos de negro vinieron a sacar el cajón —que relumbraba a la luz de unos cirios a punto de derretirse colocados en las paredes— ya con el vidrio echado, él se fue tras el féretro, notando que todos los parientes hacían lo mismo, hasta que el negro cajón fue depositado en el negro vehículo tirado por cuatro negros caballos cubiertos de mallas negras hasta los cascos. (“Al menos, fue un hermoso funeral, con cuatro caballos”, habría de decirse con posterioridad el muchacho). Entonces, él quiso ir junto a su padre en el interior del estrecho pasillo donde fue depositado el féretro, pero esto se lo impidieron todos, tanto sus parientes que vestían de negro como los hombres vestidos de negro con acartonados trajes verdinegros; en cambio, tío Eulogio lo cogió de la mano y le dijo: “Vamos en auto, ¿qué te parece? En este maravilloso auto negro...”; y él aceptó, por cuanto el cortejo debía partir, siendo que él lo estaba retrasando, y el cortejo partió, y las mujeres y su madre y tía Eduvigis y su primo Alberto no subían a los autos; permanecían, por el contrario, junto a la puerta de la casa, mientras las mujeres sostenían a su madre que, al parecer, estaba medio ahogada, consiguiendo arrastrarla hacia el interior, y su primo Alberto lo miraba con pena, y así en el viaje de una media hora en que el auto siguió al negro vehículo tirado por caballos, el muchacho permanecía mudo y caviloso. Ni aun entonces, ni aun cuando oyó a tío Eulogio y a otros ocupantes

del auto: “Cementerio...”. “Ya llegamos”, y vio en la pequeña plazuela otros vehículos negros como aquel que transportaba a su padre, aunque de menor tamaño y con menos atuendo; ni aun entonces, ni aun cuando con gestos solemnes tío Eulogio y algunos parientes sacaron el féretro del interior del vehículo e iniciaron ahora un viaje a pie –con el cajón encima de un carrito tirado por un hombre de gorra–, pero ahora los negros trajes y las figuras tiesas, enfundadas y los pasos resonando con demasiada nitidez sobre la vereda bajo los tilos, le hicieron recordar cuando su padre lo llevó una vez al cine y vieron películas de Tom Mix y de Buck Jones, esas buenas películas que le gustaban y que él ahora presintió de manera súbita que en adelante habrían de dejar de gustarle, mientras los parientes, en fila de a cuatro en fondo, semejaban a los soldados de otra película (cuando sintió miedo en el interior de la enorme sala y se le hizo consciente la completa oscuridad que lo rodeaba; fue cuando él se arrellanó en su asiento como un ovillo y se negó a continuar viendo aquellos desfiles de soldados, que no le inspiraban tanto disgusto como los personajes de cuellos duros, tiesos y altos que siempre los precedían) que ahora recordaba porque los pasos, los fríos y metálicos pasos de sus parientes, le traían una lejana asociación. Hacia el final del trayecto, los parientes hablaban, fumaban, discutían asuntos relacionados con sus respectivas ocupaciones, mientras tío Eulogio decía: “Las acciones de Punitaqui... Cinco y medio por ciento...”, a él –al muchacho– le pareció incomprensible y triste toda aquella conversación. “¿Cómo va la cosecha de avena?”. “¿Crees en el porvenir de los arrozales?”, y él –el muchacho– no quitaba los ojos del negro cajón, cubierto ahora por blancos alhelíes, tulipanes y clavelinas blancas que tremolaban blandamente, amenazando, a ratos, rodar carro abajo, muellemente, cuidando él porque esto no ocurriese, atento al carro, al ataúd, a las ruedas del carro. “¡Se mueve demasiado, se golpea!” se dijo, porque el carro tirado por el hombre había abandonado la vereda pavimentada y tomaba ahora por un sendero pedregoso y agreste, sombrío y tapizado de musgo, que hacía golpearse sordamente al féretro a merced de los bandazos del carro; entonces, él se desprendió del cortejo y se adelantó hasta ponerse junto al carro, vigilándolo. Mientras: “Los bonos a cuarentisiete y medio o a cuarentiocho...” y él –el muchacho–

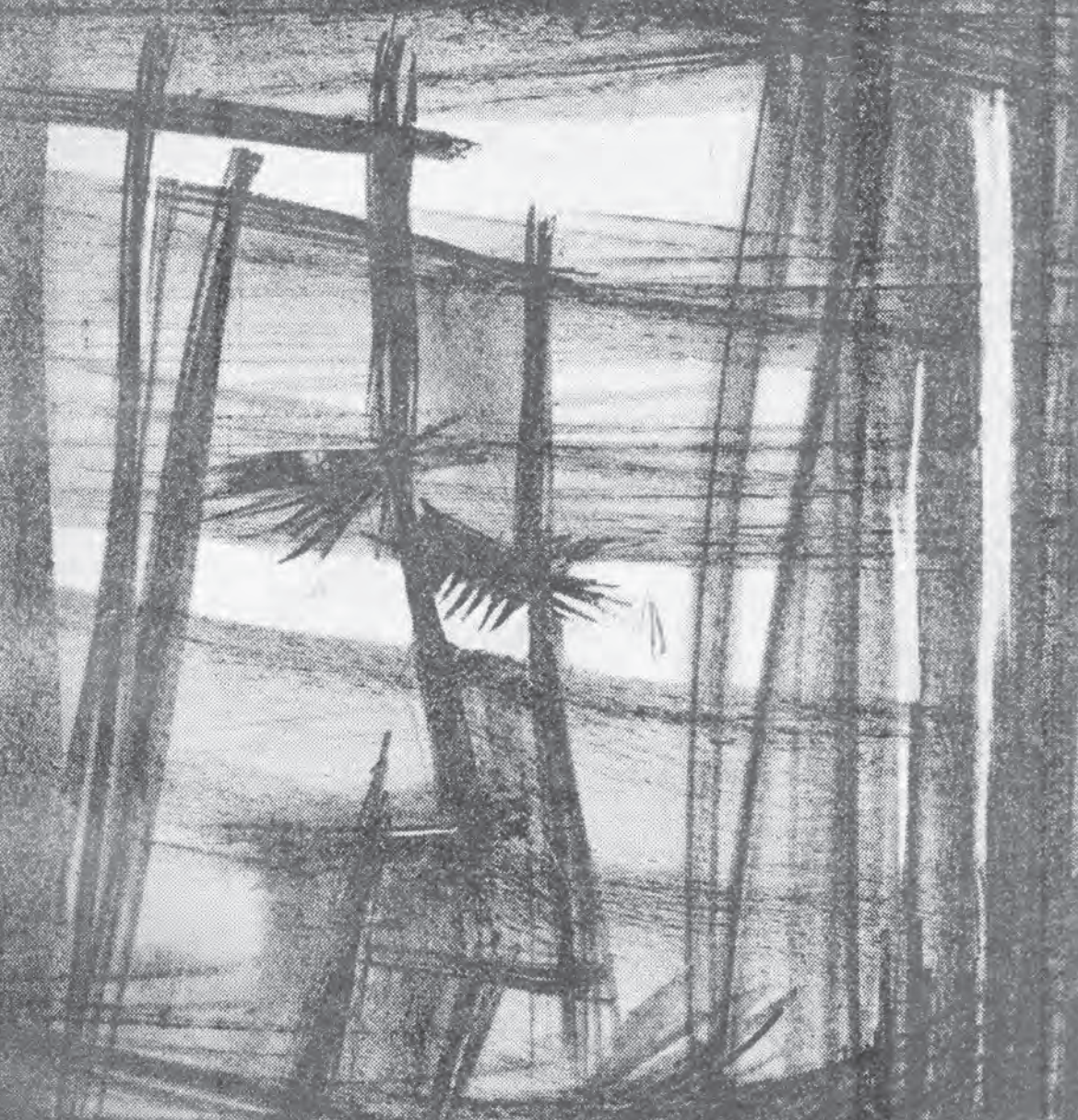
se decía que nadie miraba a su padre, a su padre que iba dentro de ese negro cajón que se golpeaba, cubierto por todas esas flores que amenazaban rodar. “Seiscientos quintales métricos me parecen una buena cantidad...”. “Yo voy con mi padre”. “Esas son tierras de mi cuñada...”. “Yo voy con mi padre”, y empezó a comprender que su padre quizás había terminado de agonizar y lo ocurrido ahora era algo definitivamente peor, porque, ahora, a la frase *tu padre se muere*, le encontraba ya un sentido más concreto. Desde luego, equivalía a que su padre iba ahora en el interior de un cajón y él solo a su lado; significaba que no podía hablar más con él, porque parecía todo el tiempo dormir y cuando el sepelio llegó a la sepultura y el sacerdote, brotado de no supo dónde, echó unas gotas de agua sobre el féretro sacudiendo un instrumento semejante a una matraca de esas que le compraba su padre para producir ruido, ruido, hacer ruido, sí, harto ruido, mientras ahora todo permanecía en un silencio de muerte y el “Amén” final del sacerdote venía a resonar en los oídos –las cabezas gachas– como una amonestación en el día sin brisa; todo quieto, los árboles quietos. Y, ahora, las flores que comenzaban a derribarlas al suelo, sin delicadeza, en tanto que la sepultura permanecía abierta ante sus ojos: un boquete largo, estrecho y negro. Comprendió, entonces, que allí habrían de meter el cajón, pero con su padre en el interior; entonces, quiso verlo y no se lo permitieron; entonces, se derribó con todo el cuerpo rabiosamente al suelo y comenzó a arañar la tierra, porque él quería verlo, verlo, y nadie lo comprendía, todos se lo impedían, tal vez porque los parientes estaban ya ansiosos por irse y por terminar con aquello lo antes posible y porque hasta oyó que alguien decía: “¡Qué muchachito tan insoportable!” Lo levantaron del suelo y ahora vio que el féretro había desaparecido en el interior del boquete y los enterradores-albañiles, con una mezcla de cemento improvisada, comenzaban a tapiarlo. Entonces, dijo: “¡No le pongan eso encima! ¿Dónde está? ¿Por qué lo esconden?...”, y el esmirriado cuerpo hacía las más fantásticas contorsiones para desasirse de los fuertes brazos que lo sujetaban y comprendió, empezó a comprender que su padre estaba muerto, que eso significaba algo que, en verdad, no comprendía –*está agonizando, se muere*; muerto, muerto–, pero que significaba, en todo caso, que no iría a ver más a su padre,

a su padre muerto, que ya no saldría nunca del interior de ese boquete; que significaba todas aquellas flores hasta tan poco rato antes tiernas y ahora marchitas, pisoteadas, muertas; significaba, por último, que su padre no estaría más a su lado para defenderlo de la varilla de mimbre de su madre; significaba estar solo. Perder el apoyo y estar solo.

De regreso a casa, él –el muchacho– vagó por ella, restregándose contra las frías paredes. Vacío como ella. Casi sintió frío –las paredes frías, la casa fría–, pese a la calurosa tarde de verano, cuando penetró en la vacía pieza, a la que ahora nadie le impedía entrar, que hasta hace pocas horas antes ocupaba su padre, diciéndose que su padre estaba muerto.

Comprendió que ya estaba muerto.

CLAUDIO GIACONI



El Sueño de Amadeo

En torno a una nueva retórica

A MANERA DE PRÓLOGO

Hace más de treinta años, se habló por vez primera de la deshumanización del arte y del colapso de los géneros narrativos. Era la hora de las torvas profecías. Spengler había completado su ciclo sobre el inexorable declinar de Occidente. Siguiéndole, Ortega y Gasset daba la voz de alarma respecto a las formas narrativas. Surgen, desde entonces, muchas voces agoreras hasta que, finalmente, viene a sumarse a la teoría de la “decadencia de la novela”, una muy autorizada: la de Wladimir Weidlé, quien en su *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, asegura que los autores modernos no perciben, como un Tolstoi o un Thomas Hardy, la unidad esencial del ser.

“De ahí que se note –observa– cierto grado de regresión en la vitalidad de los seres humanos que crean, regresión que puede comprobarse en las obras de Proust, donde este jamás nos muestra al hombre tal como es, sino tal como se le presenta al autor mencionado; donde no hay más que una sola alma, inagotable, es cierto, la suya misma...”.

Tal vez por haberse formado en la gran tradición de la novela burguesa, Weidlé no advierte la trascendencia del paso del objeto al sujeto, pregonado por Proust. Se trata, ni más ni menos, que de una nueva óptica de observación. Los héroes modernos adolecen, para el sucesor de Ortega, de estolidez; en suma, exhiben la personalidad infusa del propio creador, sirviéndole para que busque en ellos, febrilmente, su yo. En el fondo, se duele de la pérdida paulatina de emotividad de la obra artística.

El yo, empero, también tiene su objeto y su sujeto. Es cierto que, en obras tales como *Ulises*, la anomalía denunciada por Weidlé, alcanza un grado de exasperación. Pero, con posterioridad, el yo –que invade toda la novelística de los últimos veinticinco años– pasa a calidad de sujeto con el “sentido del tú”; es decir, ya no la singularidad, sino la pluralidad del ser en convivencia con los demás.

No es superfluo añadir que la existencia humana, como “continuidad esencial” en la novela del siglo XIX, por su estilo, forma y proyecciones, estaba ligada a la raigambre burguesa que la precedía. Ya nos hemos

familiarizado, gracias a la moderna sociología literaria, a la idea de que la evolución de las formas corre paralela, indisolublemente unida, a la evolución de las clases sociales. Recuérdese, en fin, que el arte de la Edad Media —y aun el del Renacimiento— no era un arte autónomo: más bien era el mecenas quien imponía su gusto. El teatro isabelino, destinado a satisfacer no ya a un protector, sino a un público constituido, sirve de puente a la gran novela social, que irrumpe junto con el liberalismo económico y con el advenimiento de la burguesía como clase dirigente y, en consecuencia, rectora del gusto. A ninguno de los grandes novelistas de la pasada centuria podría aislársele del sustrato social de su época. Pero, antes aun de finalizar el siglo, cuando la concepción novelesca asentada en el protectorado burgués llega a su cénit, el novelista habla de *épater le bourgeois*. La “plenitud del hombre” cede, entonces, a otros requerimientos, cuya presión produce el consiguiente cambio.

No tendría mayor importancia que el Ensayo de Weidlé denunciara las tres anomalías básicas (presencia obvia del creador en su creación, progresiva “desnovelización” de la novela, uso de los personajes para la búsqueda del yo), si precisamente en ello no estuviese operándose el cambio de óptica. Ese yo, puesto en primer plano, no debe inspirar prejuicios: también se convierte en sujeto. “Antepongo a toda literatura un objeto que me interesa en primer término: yo mismo”, decía Arland. En la medida en que el escritor transmute su yo en sujeto, estará realizando la transferencia de su ego personal a un ego general humano. Al referir su yo a la generalidad de la experiencia humana, el novelista elimina su (más antipático) yo-autor, logrando una perfecta objetividad. “Literatura sin autor”, ha llamado José M. Castellet a esa conquista.

Explica Castellet:

“La novela del siglo XIX, por ejemplo, no conocía otro punto de vista narrativo que el del autor”.

Era este el creador absoluto: inundaba con su yo-autor todo el ámbito de su creación.

Continúa Castellet:

“Disponía totalmente de los actos de sus personajes, los dirigía, los encaminaba conscientemente hacia el fin que se había propuesto y no vacilaba en inmiscuirse en la acción de la novela, haciendo comentarios, describiendo con ironía, amor y odio a sus criaturas o anunciando al

lector cómo iba a terminarse la novela o qué les iba a suceder a sus héroes, antes de que la misma anécdota lo revelara... En realidad, el punto de vista narrativo del autor provenía de su conciencia de ser superior, de creador absoluto que hacía lo que se le antojaba, sin perder nunca el sentido de su propia personalidad...”.

¿Qué pasaría si el amor o el odio trascendieran del personaje mismo? ¿Si el propio personaje hiciera la novela? He ahí el cambio de óptica: paso del objeto al sujeto.

Tampoco escapa a Castellet la importancia del humus sociológico, pues añade que la consecuencia de semejante fecundación determinista era una literatura “analítica”, la cual “respondía perfectamente a una concepción burguesa de la vida. Y si la burguesía, intelectualmente, puede ser definida por el empleo que hace del espíritu de análisis, el novelista del siglo pasado se nos aparece como coherentemente vinculado a su época y utilizando los recursos metódicos intelectuales que esta le ofrecía, en todos sus aspectos”¹.

Algunas décadas más tarde, ya no es dueño absoluto de su obra: en ella se desliza tal o cual elemento inefable. Consecuencia de que, como hombre, ya no sea tampoco enteramente dueño de sí mismo. El creador, desde que dejara de asumir el papel “absolutista, autoritario”, permanece inmerso en su propia creación, “disuelto –como se ha dicho– en la argamasa del relato”.

Ya el mismo Ortega y Gasset protestaba por el predominio de la definición en detrimento de la sugerencia. Decir: “Juan es flojo”, según el concepto orteguiano, es como si el autor invitase a que él “realice” en su fantasía la flojera de Juan, a partir de su definición. Esto equivale a que se obligue al lector a ser el novelista. Sugerir, de modo que “la flojera de Juan” se desprenda por sí misma –no por su descripción: –esta es la nueva eficacia novelesca.

* * *

Sería injusto acallar una circunstancia significativa. En descargo, puede decirse que Weidlé escribió su ensayo con antelación al más

1 José Ma. Castellet, “La Hora del lector”, Barcelona, 1957.

rotundo de los vuelcos sufridos por la humanidad en toda su historia. De haberlo escrito tocado ya por la experiencia, a fuer de hombre sensible, quién sabe si hubiese dado otro rumbo a su teoría. Habría visto no ya el cómo, sino lo único importante: el porqué del cambio; principalmente, en lo que va desde el “bovarismo” estético del arte de entreguerras hasta el de la última década, surgido de los escombros, de preferente orientación ética. A partir de 1945, el mundo se empequeñece. Una fuerza desencadenada por el hombre enfrenta a este –cazador cazado– a una situación radicalmente nueva: la posibilidad de autodestruirse. ¿Quién ha de dudar de que aquí reside la raíz del cambio? Ya no se trata de un modo de vida o de un sistema en falencia (aquel que condujo al error histórico de emplear destructivamente esa fuerza), sino de un impacto, registrado por todos los sismógrafos sensibles, que obliga a las más arduas revisiones y que repercute en las más heterogéneas actividades humanas. Por de pronto, en la más receptiva de todas: en el arte, así como en el pasado los descubrimientos de Newton y Copérnico repercutieron en las concepciones artísticas. La desintegración de la existencia como unidad esencial, reemplazada por la atomización, ¿no adquiere sentido desde que 1945 esparce a los cuatro vientos una probable desintegración total? Si el mundo físico ha sufrido semejante distorsión, ¿cómo no ha de sufrirla también su respectiva representación mental?

Innumerables artistas, los más sensibles, después de 1945 empiezan a ver la realidad con otros ojos, menos seguros, como peregrinos, de paso en una realidad quebradiza y precaria. Si bien el artista, en el momento de la creación, no se plantea las tremendas mutaciones que la experiencia humana ha sufrido en los últimos veinte años, es indudable que éstas han dejado un sedimento, cuyo influjo es obvio. Weidlé, ignorando el porqué, alcanza a barruntar que al artista de hoy no interesa tanto la visión como el ángulo desde donde mira, el enfoque. “Es un tema bien enfocado”, se dice de una novela. Con ello se está diciendo que, agotar una de las partes, importa mucho más que abarcar el todo íntegro. Paso de la “plenitud” a la “atomización”.

* * *

Habiendo dicho ya que la “unidad del ser” en la novela decimonónica, se debe no sólo a que el creador posea una amplia “visión”, sino, principalmente, a las propiedades expresivas, y aun técnicas, que la coloración burguesa confiere a tales creaciones, es necesario concluir en que esta coloración, con dos guerras catastróficas, ha removido el estamento burgués que le servía de base. De manera que —para aducir las mismas razones de los pesimistas—, no tendría objeto revalidar mundos balzacianos o dickensianos, puesto que ya están hechos. Para el creador moderno surge, como única posibilidad fecunda, la aventura incierta de conformar una nueva elocución narrativa, de acuerdo con el cambio de óptica.

No vaya a creerse que pretendo pergeñar una teoría estética. Por el contrario, destino todo lo anterior a un fin muchísimo más modesto: a mi propia concepción; las notas precedentes, generalizaciones acaso, la explican.

Ya en mi primer libro, *La difícil juventud*, sentí lo que podría denominarse un aherrojamiento formal. Con posterioridad, la crisis vino a plantearse conscientemente en otras obras, inéditas todas —*El sueño de Amadeo* es una de ellas—. Desde entonces, creo que la supuesta “decadencia de la novela” reside exclusivamente en la falta de coetaneidad entre lo expresado y la expresión misma. El escritor sigue usufructuando de una retórica antigua para exponer problemas actuales. Incongruencia, pues, entre vinos nuevos y odres viejos. De allí, entonces, que no interesen tanto los cuentos y novelas, como los vislumbres de esa nueva retórica, a fin de transcribirlos dentro de una necesaria consonancia estilística, en una completa identidad de contenido y forma.

No obstante, la actitud reaccionaria de Weidlé entraña, en uno de sus aspectos positivos, una insoslayable advertencia. La pérdida del estilo supone una muerte del arte. Se trata de un reaccionarismo que tiene causas bien precisas: falta de espiritualidad, desvitalización, impureza expresiva, uso espúreo del idioma. No es acertado definir una época por lo exterior que tiene su estilo; en el caso de la presente, su prisa, su esquematismo. La novela contemporánea, la mayor de las veces, estilísticamente hablando, es sólo eso: apresurada y sinóptica. El estilo de una época, por el contrario, lo define su lenguaje y su

conjugación, que es su propiedad intrasferible, o sea, la retórica. De la diatriba de Weidlé se infiere que un estilo fluye de una comunidad espiritual y cultural. “El estilo –para usar sus propias palabras– es un principio universal que en nada infringe el juego de lo particular y de lo personal... Es la manifestación exterior de una comunidad profunda... Cuando la comunidad se disgrega, el estilo se apaga”.

De suerte que al requerir: “Es imprescindible una nueva retórica de expresión”, estoy refiriéndome, naturalmente, a la más loable acepción del término. Pierre Mabilie, que fuera un milagro de lucidez, no sólo ha querido hacer un retruécano ingenioso cuando, hace ya algunas décadas, afirmó que, en última instancia, la crisis del mundo actual es una crisis semántica. Y, en fecha más reciente, Ludwig Wittgenstein ha ido mucho más lejos, demostrando con claridad meridiana, a través de sus investigaciones sobre lógica simbólica, que los grandes problemas de la filosofía, y del ser humano, no son sino productos de una crisis del lenguaje, de un no-entenderse por impropiedad expresiva.

A esta altura, el género narrativo, pese a su proliferación, ofrece escaso interés, a menos que revalorice los factores retóricos –dentro de un vigoroso sacudimiento formal– para recuperar, en nuevos odres, el “aura novelesca” y la pérdida emotividad.

Tal es lo que el autor de *El sueño de Amadeo* ha pretendido hacer. Su éxito o su fracaso no es ya un problema que le atañe a él, en particular.

A primera vista, se advertirá que en el presente relato se echa mano de un amplio registro sensorial. No en vano. El autor también se ha propuesto suplantar el páramo con una cierta dosis de sensualidad. Imágenes táctiles, visuales, olfativas, auditivas; asociaciones pictóricas (bien puede interpretarse la presencia de los dos planos –sueño y conciencia– como una transposición literaria de *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck, con el decurso temporal que ofrenda el espejo del fondo, reflejando, en pequeño, a los esposos en primer plano: un espacio dentro del espacio, que refleja, a su vez, un tercer personaje que no figura en el cuadro: el pintor o yo-sujeto); asociaciones síquicas (los grotescos visajes de tía Teresa, sin contar con que el sueño íntegro no es sino una venganza del despechado Amadeo); asociaciones musicales (la estructura, con sus movimientos contrastados, unidos por un tema –*leitmotiv*– que vuelve obsesivamente al relato, transmutándose);

las líneas horizontales, las más profusas, bruscamente quebradas por golpes secos (vestimentas, gestos, rostros), etc.; todo lo cual, no obstante, más que para su autocomplacencia, sirve para crear, por medio de extensos períodos y progresiones acumulativas, la atmósfera –un tanto alucinatoria– que el tema requiere, a fin de establecer la necesaria identidad entre forma y fondo.

Una obra es buena o mala según sea auténtica su vivencia, y siempre que esta se transmute debidamente en una categoría estética. No hay más juez. Así, en el centro, en la naturaleza misma de su origen, la vivencia del problema. El yo está, pues, transferido al ego humano impersonal. Revela –gnoseológicamente, si se me permite– una experiencia común a una determinada etapa de la vida humana. Así, la intimidad individual está referida a lo que es propio de la experiencia humana general.

Ahora bien. La acción, entendida como un suceder, no existe. ¿Será necesario decir que el autor no se interesa por una acción de ese tipo? El relato está generado por una vivencia hecha idea, que no por una anécdota. Y esta idea puede sintetizarse así: la fugacidad de la vida humana; el poder basado exclusivamente en bienes materiales, es falso y venal. La acción es el movimiento –o desarrollo– de esa vivencia hecha idea. Acerca de si es edificante o nociva, procedente o improcedente, el autor no se pronuncia. Pero que es real, la única real en esas criaturas soñadas por Amadeo, no le cabe la menor duda. ¿Quién podría transferir esa realidad, puesto que ha sido la del propio autor?

El hombre problematizado por la época, pluralizado; ya no es el hombre, o los hombres singulares, de la novelística decimonónica burguesa; ni tampoco el hombre “bovarista” posterior a Proust, a Joyce, a los gigantes, a los precursores.

La explicación de su porqué dará algunas luces. Otros han de juzgar si el autor consiguió o no sus propósitos, concretamente, en este caso: *El sueño de Amadeo*.

C.G.

Santiago, 31 de julio de 1959

El sueño de Amadeo

a Sibila

Una jaula huye en seguimiento de su pájaro.

FRANZ KAFKA

“¿Por qué cada cierto tiempo he de soñar con mi tía Teresa?”, se preguntó Amadeo.

Ella era una mujer tan presente en sus sueños; en la realidad, tan casual y remota. En toda su vida no había hablado más de dos o tres veces con ella; tan lejana, no le era próxima ni por los lazos de la sangre ni por los del espíritu.

“Y por qué siempre la he llamado *tía*, la *tía* Teresa?”

El parentesco, así como otras relaciones cualesquiera que pudiesen existir entre ellos, tenía también ese mismo sello circunstancial, pero siempre habíase obstinado en llamarla *tía*, deseoso de crear un vínculo inexistente que, llegado el caso, no le reportaría nada, no lo haría más feliz ni menos desgraciado.

“¡Cuánta soledad, cuánta soledad! ¿Será esta otra forma de un anhelo secreto: tener en quien depositar..., en quien depositarse? ¿Por qué ella? ¿Por qué la he escogido a ella?”

Ella jamás había llenado ese vacío ni calmado ese anhelo. ¿Y por qué, por qué desde que tenía uso de razón la llamaba *tía*? No era sino la mujer del tío Simón, también tan remoto. Frecuentemente lo había odiado en largas noches de vigilia, unido a él por el mero azar de llevar su mismo apellido y que, llevado por él, por la otra rama de los Fistulari, significaba una especie de poder inexpugnable. “¿Por qué siempre he de soñar con ellos, como si ellos pudieran ofrecerme el

apoyo y el descanso? ¿Por qué, por qué elegirlos a ellos, tan extraños, tan marcados por un sino veleidoso y remoto?”.

La noche anterior había vuelto a soñar con ellos. “¿Qué significa ahora este sueño?”. Y no le faltaban razones para preguntárselo. Era la misma imagen de tantos sueños anteriores, pero ahora sutilmente distinta, con un contorno de imprecisa diferencia, que de buenas a primeras no era posible determinar en qué residía, pero que sintió al despertarse. La imagen era la de siempre.

Así aparecían, así los veía a ellos: solos como siempre, juntos, aureolados por una orgullosa soledad triunfante, con las manos enlazadas, tranquilos y serenos, como si el zumo agridulce de la vida con todo su fragor y torbellino les hubiese sido siempre ajeno, al que habían apenas rozado y vivido en su vecindad milagrosamente sin contaminarse. Orgullosos, siempre orgullosos y triunfantes, pero envueltos ahora en una luz otoñal, en una como claridad de aterradora sugestión y lancinante corporiedad; ella y él, como siempre, juntos, enlazados, orgullosos y triunfantes, pero envejecidos, llevando en sus hermosos rostros las infinitas huellas del tiempo, las huellas color ceniza del tiempo, los rostros envueltos en aquel velo tenue del tiempo, y que ellos no habían podido derrotar, que los hacía bajar la cabeza, quizás con el pensamiento de que había algo, existía algo para lo que ellos no eran incólumes. Esa misma imagen que Amadeo viera en sueños desde la tierna niñez, se le presentaba ahora, aunque del mismo modo (la misma postura que asemejaba a aquellas amarillentas y hieráticas fotografías de álbumes familiares) con idéntico poder de avasallante realidad, pero vieja, ya vieja, como diciéndole al oído, en un susurro maléfico y triunfante, que si ellos, Simón Fistulari y su mujer, habían envejecido y habíanse estragado, significaba que también los años se habían precipitado atropelladamente, con la misma traidora premura para él y que, si ellos habíanse estragado, él pronto los igualaría y hasta sobrepasaría por haberse hundido y revolcado en el zumo agridulce de la vida.

Los veía así como siempre, solos, aislados, sin hijos, como si ellos unidos de las manos fueran una fortaleza inexpugnable a cualquier afecto humano, una coraza de granito contra la cual todos los azares y

las pasiones humanas se estrellaban y retrocedían como las encrespadas olas del mar contra un acantilado y, sin embargo, deshumanizados por efecto de ese mismo amor en el que residía la raíz del orgullo de sus vidas (la pasión soberbia de aquellos dos cuerpos radiosos que se amaran durante treinta años), que los dejara aislados de los demás e interpuesto un muro entre ellos y la vida, alejándolos cada vez más del rico y triste y siempre repetido e inagotable ceremonial, de cuanta cosa grande y pequeña forma la vida: el misterioso rito de la fecundación, ilusiones y decepciones, la soledad asfixiada en los burdeles, el primer amor, la muerte ajena y también la tranquila plenitud del día sábado y el glorioso domingo embarquillado en dulce pereza, la misa de doce, el rubicundo y paquidérmico resonar de tubas y retretas militares, el olor a empanadas y el regalo de la jugosa sandía en la tórrida tarde estival o el olor a tocino, el calorcillo acogedor de un puzzle a medio terminar, las hojarascas manteadas por el viento, un libro entreabierto o la música de un solitario fonógrafo en el privado invierno; no, nada del tierno ceremonial les era familiar, como si ellos hubiesen comprendido desde la partida que detrás de todos los anhelos, de todas las pasiones y empresas humanas se agazapaban en el fin y el acabamiento, y adondequiera que miraran los soberbios ojos de esos amantes por treinta años, adondequiera que se dirigiesen esos cuerpos espléndidos que se amaban en perpetuo deslumbramiento habrían de encontrar la telaraña inconfundible y el fluir implacable del tiempo y su pasta cerosa de color grisáceo que lo cubría todo, haciendo que nada conservara, ante su lenta invasión, su triunfo, allí donde el orgullo y la soberbia de los sentimientos de la briosa juventud doblaban la rodilla y pagaban su tributo, aplastada y vencida por ese paso insensible de los años que imponían la senectud degradante donde antes sólo existiera un nudo poderoso de nervios vitales capaz de alimentarse con los vastos placeres de la tierra o de rechazarlos con la misma facilidad.

Claro que ahora el tío Simón y su mujer estaban más solos que antes. Aparecían en la misma posición: él semisentado y ella acodada caprichosamente, como adoptando una postura para ser fotografiados; sí, todas las veces el sueño los presentaba en esta pose vagamente

fotogénica. El tío Simón, como siempre, apretaba un cigarrillo entre los labios con ese mismo gesto de indolente distinción con que desde hacía treinta años presionaba el cigarrillo pegado al labio inferior, carnoso y sensual, endurecido en costra por el calorcillo de medio millón de cigarrillos que dieran a su labio inferior una cierta protuberancia encarnada y aumentado ese aire de indolencia irresistible para doncellas suspironas y ociosas (y que fuera años antes factor decisivo en la seducción fulminante que ejerciera en tía Teresa, y que la hiciera exclamar, dando al traste con el recato, cuál convenía a una hija-de-familia, en el colmo de la embriaguez: “Es tan impulsivo, ¿se fijan? Tan impulsivo y a-va-sa-lla-dooooor”).

Simón Fistulari tenía por entonces veinticinco años. Ya había logrado montar en Curicó un floreciente comercio de cereales y forraje que consistía en esquilmar a los pequeños agricultores poco avisados de la zona y que, por el hecho de girar con capitales a crédito, temerosos de llegar al año siguiente con silos y heniles repletos, preferían no arriesgarse y vender a bajo precio la totalidad de las cosechas, productos que luego revendía Simón Fistulari obteniendo pingües ganancias. Ya tenía iniciada la construcción de una pequeña oficina empotrada en el interior del bodegón, con libracos de contabilidad sobre los que invierno y verano estornudaba un contador descendiente de españoles, de apellido Cerviño, que se preciaba de haberlo visto nacer y tenido en sus brazos a él y a varios Fistulari más; hombrecillo, en fin, avellanado y ansioso al que tenía a sueldo de hambre y con quien gustaba mantener un trato altivo y crueles conversaciones, ejercicio que a Simón Fistulari reportaba una íntima complacencia, cuando el aromadizado Cerviño comentaba sus frases o las repetía en tonalidad más alta, prisionero de un juego de embestidas y reculones del tenor siguiente:

- Hace frío.
- En efecto, está haciendo mucho frío.
- Con frío no se trabaja bien.
- Claro que no, imposible; es imposible trabajar con frío.
- Porque la mente parece que se enfría como el motor de un automóvil.
- Usted lo ha dicho, mi querido don Simón, usted lo ha dicho. Jamás he oído una imagen tan exacta. Porque la mente se enfría, eso es, eso es.

—Sin embargo, es muy preferible el frío al calor.

—Ni qué decirlo. Decididamente, incuestionablemente preferible. Porque con el calor ocurre que la ropa se pega al cuerpo y eso es molesto, extraordinariamente molesto, por no decir empalagoso, ¿no le parece?

—Estamos de acuerdo en que tú eres quedado en las huinchas, pero después de todo, con calor puedes hacer cosas muy agradables.

—Incuestionablemente. ¿Qué me dice estar en Constitución contemplando a las bañistas con sus mallas tan, tan provocativas, tan, aaah, tan indecentes? ¡Aaaaah! ¡Qué adiposidades, qué rollitos! ¡Qué muslitos! ¡Qué-qué-qué...!

—Sin embargo, ocurre que ahora estamos en invierno.

Así era Simón Fistulari.

Fue por esa época que viajó a Santiago con el propósito de buscar un producto que le hacía falta. El tal producto era una mujer, pues su deseo era contraer matrimonio y no abrir una nueva casa comercial, sino un hogar, quién sabe si producir familia y todo lo demás. El producto lo encontró sin mucha dificultad en un elegante baile de beneficencia de la calle Dieciocho. Perteneía a una blasonada familia, aunque empobrecida y venida a menos, que opuso una tenaz (y efímera) resistencia al noviazgo. El rechazo era más aparente que real y su única razón parecía residir en el hecho que el viejo aristócrata, jefe y conservador de la casta, no podía dar su consentimiento sin antes emitir algunos gruñidos acorde con su condición social: “¡Puf, puf, puf! ¡A lo que hemos llegado!”.

Simón Fistulari tenía maneras un tanto bruscas. Hablaba en el tono de un hombre formado en el hábito del mando, poco acostumbrado a andarse con sutilezas y rodeos.

En un comienzo, el desplante del joven, con sus grandes ojos bovinos y burlones y su desaforada figura de *condottiero*, no causó una impresión tranquilizadora en medio del severo estilo de aquella casona, en donde todo se hacía en puntillas y se hablaba en voz muy baja, en susurros. Pero después de tres semanas en que el pretendiente se empeñó a fondo en su asedio constante, los padres de Teresa terminaron por ceder, tomada debida cuenta de que Teresa había cedido ya desde el

primer momento ante empuje tan arrollador. Es fama que el suegro cochambroso (vivía envuelto en una raída *robe de chambre*, recuerdo de su remotísima luna de miel en París, de fino *broché de satin*, y se lo pasaba la mayor parte del tiempo entre mascullando algo sobre “este país de indios” y añorando su pasada opulencia de petimetre de la *Place de l’Opéra y del Café de la Paix*, y que luego de su regreso a Chile languideció derritiéndose como cirio de iglesia) en el momento de la petición de mano, dijo al impetuoso yerno: “Tome, aquí la tiene. Pierdo una buena hija y usted se gana un ángel. Los tiempos que vivimos”.

Y al mes siguiente Simón Fistulari regresó a Curicó, dueño del flamante producto. Todo lo había efectuado de acuerdo a un cálculo riguroso, con aquella inaudita previsión, que coartaba la menor posibilidad de fracaso, que es solo patrimonio de los grandes tímidos. Teresa carecía de aquello que le era más indispensable: cuanto le sobraba en blasones y belleza, le faltaba en dinero y seguridad material. En cuanto al brioso galán, todo el mundo opinaba que era un joven de brillante porvenir, a quien era necesario, para el desarrollo de su carrera, el aporte pasivo, irremplazable, de una mujer hermosa y, de ser posible, miel sobre hojuelas, distinguida. Teresa y sus padres desde ese momento pudieron mirar sin temores el porvenir, toda vez que, como decían algunos resentidos que miraban con malos ojos a Fistulari y su rápido escalamiento, rumor que, por otra parte, no tardó Teresa en comprobar personalmente, el joven esposo no dilapidaba; tocante a dinero, era más apretado que una tuerca de buque.

Ahora aparecía casi igual que antes, sólo que sus ralos cabellos se presentaban aún más escasos y totalmente blancos y su rostro ceniciento, de blancura casi lechosa, se veía estriado por profundos surcos sombríos; pero el rostro, pese a tales signos de mutación exterior, no había perdido un ápice de esa arrogancia tan suya, que era como la corporización misma de la virilidad y del triunfo; no obstante, sus ojos, algo se escondía allí en sus ojos, en lo más recóndito, en lo más secreto de aquella luz que salía media mortecina de las cuencas, con los afluentes de arruguillas que los circundaban, algo había allí en su mirada, infinitamente melancólico como el final de esa sinfonía de Bruckner, grávida de melancolía, tan amada por Amadeo. Esa

misma despedida solemne la veía en cierto modo reflejada en esos ojos. Después del tempestuoso torbellino como símil de la crepitante cabalgata humana, sólo misterio y, luego, una penumbrosa, cegadora luz. Y tanta melancolía, tanta, porque era como decir lo humano es terrible, la vida es criminal, pero es triste dejarla. Y a poco que se pudiera penetrar en la lóbrega oquedad en que habitaban era posible descubrir que estos ojos, ahora, carecían por completo de ese brillo que anuncia la vida; tenían la opaca vidriosidad de los no videntes. Esos ojos estaban muertos.

Un intenso escalofrío habría de sentir Amadeo al evocar con posterioridad esos ojos sin vida, dislocados de córnea y esclerótica, como huidos de su órbita. Esa fría y aterradora inmovilidad, sin embargo, permanecía disimulada, mientras él daba vueltas a la colilla del cigarrillo entre los labios, cuyo humo azuloso ascendía por el rostro como una finísima cutícula (devenía humorcillos pustulosos) superpuesta al fistuloso cutis ceniciento, velado con esa película humosa que cubría escrófulas varicelosas y postemas y vejiguillas tumorales con esa precisión con que se pliega a la mano el guante de goma del cirujano; y el humo seguía trepando inadvertidamente por el rostro, y el cutis ceniciento iba densificando la compacta película dermatosa, hasta formar imperceptiblemente una máscara de glutinosa textura.

No había motivos para gloriarse en este descubrimiento.

No. No había ningún motivo para solazarse. Más aterrador que la cara escrofulosa de Simón Fistulari era el aire desafiante que aún conservaba. Con una perennidad triunfante y monstruosa persistía en él esa actitud de fortaleza inexpugnable, a pesar de los síntomas de acabamiento y deterioro exterior que mostraba la figura semisentada. Vestía ropa ligera: un pantalón de filosedá azul, viejo y gastado, y una ruinosa y manchada chaquetilla de brocato marrón, bajo la cual se divisaba el tursor de la camisa, más bien sucia, arrugada y, como el resto de la indumentaria, inexplicablemente vieja. Toda la vestimenta oliscaba a polilla. Ofrecía un aire de abandono y vejez. Colgaba floja, inexpresiva. Estaba sentado en una alta butaca, semisentado, apoyando los pies en el piso; los zapatos consumidos, aunque pletóricos de lustre, con tajos pulcramente remendados con hilo de coser. No

obstante, allí continuaba con ese mismo gesto de seguridad y con ese mismo porte soberbio y desdeñoso, observando silenciosamente a su mujer con una sonrisa de aprobación en los labios. La tía Teresa, antes acodada, permanecía ahora absurdamente sentada en el suelo y de cuando en cuando arrastraba las nalgas por el piso, como succionando con su ínclita región glútea las frías baldosas; a la vez, sufría espasmos y los túrgidos pezones, roídos ahora por el carcinoma, tremolaban descocados, medios desnudos y asomados por los resquicios de la desbotonada blusa. Reptaba lúbricamente por las frías baldosas, con idéntico movimiento buscador de la sensación voluptuosa que es el primer anuncio de la lujuria en los niños –cuando se arrastran con las nalgas desnudas por una superficie lisa y fría, sintiendo un arrebatado goce indefinido y turbador–; así se arrastraba la tía Teresa.

Estaban en la repostería de la vasta mansión que Simón Fistulari edificara años atrás con el concurso de varios arquitectos traídos especialmente de Santiago. Era una habitación inundada de luz, igual a los interiores de pintores flamencos, confortablemente amoblada, piso embaldosado blanco, con ventanas y celosías y cortinillas también blancas, en fin, una apariencia aséptica, clara y reposada, una atmósfera a la vez mórbida y suspensa, casi inquietante por su quietud. De pronto, tía Teresa se ponía de pie y desfogaba unas cuantas zapatetas absurdas con el mismo desenfado con que los niños desahogan sensaciones glúteas; en tanto que el tío Simón, sonriendo con desdibujada y satisfecha mueca, continuaba ensimismado en la contemplación de su producto. Ella vestía con notoria pobreza. Calzaba blancos y ordinarios zapatos, sujetos al empeine mediante un complicado sistema de correas entrecruzadas, profusamente agujereados; llevaba una desteñida falda azul de rutilante crepsatán (de amplios y copiosos pliegues como las que usaban las fámulas endomingadas), pero bajo ella, en indiscriminada mezcla, asomaban jirones de una enagua de primoroso encaje; y la desabotonada blusa caqui y deslucida cubierta con un apolillado fichú de la *belle époque* dejaban impresión de intemporalidad y ruina. Su rostro decrepito casi no guardaba un solo atisbo de su antiguo encanto. El soberbio perfil de la nariz alta y alargada, de irreprochable línea, se había reblandecido y sus labios finos y tensos, ahora fungosos y laxos,

aparecían orlados por varicelas, postemas y abscesos dermatosos. Un color ceniza nublaba su rostro. A ratos, después de terminar con sus cabriolas, se situaba al lado de su esposo como si el lente del fotógrafo fuese a enfocarlos en ese preciso momento.

—¡Oh! ¡Oh!—Exclamaba súbitamente, alejándose de Simón Fistulari con exquisita soflama femenina—. ¡Oh!... Pero, ¿qué me pasa?... ¡Ay, Dios! ¿Cómo no se me había ocurrido? Es que estoy vieja, eso es, vieja... —daba algunos gráciles pasos de ballet y ondulando en delicadas filigranas manos y brazos, añadía casi en un susurro: —Es eso, estoy vieja... ¡Ji, ji, ji! Estoy vieja, estoy vieja... —repetía y reía su risita aguda y tonta—. ¿Cómo no se me había ocurrido? He de hacer un poco de gimnasia sueca, sí, señor, he de hacer gimnasia... —Enseguida, como si ya hubiera vuelto del consultorio de kinesiterapia, se echaba nuevamente sobre el piso e iniciaba sus ejercicios precisos y rítmicos—: Uno, dos, uno, dos, uno, dos, uno, dos, uno, dos, uno, dos, uno, dos, uuno, doooh, uuuuh...

“¿Por qué he de soñar con ellos tan a menudo? —volvió a preguntarse Amadeo—. ¿Qué he perdido ahora? El sueño ya no es como antes...”.

Con dificultad se dijo que, probablemente, ya no los necesitaba. Que ya no iría a verlos más en sueños. ¿No experimentaba ahora una extraña sensación de desdoblamiento, de verse arribando a la orilla de un río y de verse a sí mismo en la orilla opuesta?

Cuentos neoyorquinos

Dos amigas

El teléfono me despierta a sobresaltos. Nicole, borracha, desde California. Son las dos de la madrugada de un domingo. Con voz pastosa me pregunta si me despertó y respondo no. Pero se obstina en saber qué estoy haciendo. Cuando le digo que leo a Apollinaire, se entusiasma y comprendo de golpe: me llama para desahogarse en su misma lengua con un alma amiga. Pide que le lea el poema. Abro el volumen y le doy en el gusto, asustándome casi con el retumbar de mi voz al leer en el silencio de mi cuarto:

*Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
¡Oh, le pont Mirabeau!*

Nicole interrumpe y con la voz más despejada, sigue de memoria:

*Faut-il qu'il m'en souvienn
La joie venait toujours après la peine*

Y casi cantando termina radiante, entre risas:

*Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure.*

Siento una gran complicidad con ella y pienso que después de todo es preferible que me haya rescatado a un sueño improductivo, incorporándome a sus caprichos. Sobre ese tono algo equívoco comienza un monólogo, al que apenas pongo oído, aprestándome a sus palinodias. Pero de inmediato el monólogo lo enfoca en Eliane y pongo atención. Despierto del todo. ¿Qué tiene que decirme sobre Eliane? En su fárrago refulgen a ratos nociones bien concretas. Me dice que la quiere

mucho y que está preocupada. Le contesto que no hay razón para inquietarse, que ya operaron el seno y que la biopsia resultó negativa; pero no quiere escuchar eso. Sigue hablando y de pronto caigo en la cuenta. Quiere saber de Eliane, está preocupada, porque al fin y al cabo un aborto a su edad es peligroso. Quedo helado por algunos segundos y dejo que la novedad me entre en el sistema sanguíneo. Sé que no hay posibilidad alguna de que haya escuchado mal y domino mi impulso pueril de volver a preguntar, esperando que me digan que no, que fue un malentendido. Me preparé a tragar la cicuta. Traté de mantenerla hablando, para distraerme, si es posible dejarme seducir por ella: Nicole, la indiscreta, algo *fanée* y harto sufrida, en vías de confidencias, ebria y suelta, creando terrenos compartidos. Eso me salvó en ese momento. Su cantinela de bohemia parisina me hacía bien, ofreciéndome una medida de identificación con ella. Luego me contó que Eliane quedó molesta porque con Dick le pidieron no pasar las vacaciones de navidad en California, ya que siempre terminaban mal.

Me resultaba difícil volver a conciliar el sueño. Tenía que aceptar el hecho crudo, acostumbrarme a la idea de que Eliane me había engañado, era un *cocu* otra vez. Mi primera reacción fue sentir lástima por Eliane, especialmente porque toda su madeja de explicaciones se venía abajo por la inadvertencia de Nicole, su amiga de siempre. Las máscaras habían caído, como en el momento de la catarsis en las obras de Molière, tema de un *paper* que le ayudé a escribir cuando se preparaba para sus pruebas finales en Pittsburgh, Pensilvania, hacía varios años, cuando todo era simple y más cristalino. El *paper* obtuvo una A y una nota marginal desusadamente elogiosa, de puño y letra del profesor. En suma, brillante, subrayado con lápiz rojo. ¿Por qué no acordarme también de mis pequeños éxitos y sacarlos del baúl de vez en cuando? Y ahora, diez años más tarde, ella haciéndome esta trastada de prestar el culo a troche y moche. ¡Demasiado! Tenía que esperar al día siguiente para digerir el trago y acomodarlo allí dentro.

Para acostumbrarme a la idea pongo a funcionar mi pantalla mental y me represento a Eliane fornicando golosamente con su amigo banquero. ¿O tal vez con otro? *Comme ça...* Apurar la cicuta hasta la última gota, cerrar los ojos, taparse la nariz y para adentro, tragarla de una vez y empezar a vivir a partir del *fait accompli*. La vaca vieja, a

los 36 haciendo bobadas de quinceañera, verazmente una insaciable, *degulasse*. Pero tenía que reunir energías para evaluar los daños al día siguiente y ver si eran reparables o no. Tuve la tentación de llamarla de inmediato a Montreal y cantarle las claras. Lamenté no hallarme físicamente cerca de ella para desfogarle unas cuantas trompadas. Al tomar el receptor, *¡cool it, cool it!* Las tres de la mañana, demasiado tarde. Palabras familiares, siempre todo fue demasiado tarde con ella. Era una imprudencia llamarla. Si lo hacía me entregaba atado de pies y manos, mostrándole mis flancos débiles.

Mejor usar la información para mi beneficio. Comencé a sentirme poderoso, en posesión de un secreto desarmante que podría usar en mis futuras negociaciones con Eliane. La inadvertencia de Nicole me entregaba una llave ganzúa para abrir todas las habitaciones y llegar al fondo mismo, ese que siempre queda oculto por las máscaras. *Les masques sont tombees*. Había que mirar la realidad cara a cara. Saber de una vez quién era esta Eliane, elfo o *virago*, que aparece y reaparece en mi vida, convirtiéndose en vicio y obsesión. Esto lo cambiaba todo. Quería ponerle el espejo delante: *Mírate*, somos ya un par de viejos y todavía nos hacemos estas jugarretas.

Por fin el nudo ciego de once años de malentendidos y ansiedades estaba a punto de cortarse; algo se iba a zanzar de un tajo, como el nudo gordiano de Alejandro que le abrió las puertas del Asia. Había ganado acceso a una zona de mí mismo, a la que evitaba asomarme por miedo a salir herido. Siempre me consideré un jugador en el amplio sentido de la palabra y en ese momento descubrí que podía satisfacer mi sueño dorado, apostararlo todo a la misma carta marcada. La había obtenido por un azar pueril.

Nuevamente me sentí identificado con Nicole. Ella, Eliane y yo, los tres con la mierda hasta el cuello. Nicole y Dick no funcionan sexualmente. Me lo ha reiterado con pasmosa candidez, sin dejar nada a la imaginación: “Dick me rechaza en la cama...”. Tal vez es impotente, pero no lo digo. Con Eliane sucede lo contrario; no le basto a la vieja bacante y tiene que pedir ayuda. Pero ha quedado al descubierto, tal como es, obnubilada por el falo, desinhibida y bien equipada para saciar sus apetitos, al menor antojo. Siempre va al ataque, la cosa es fácil y natural, sin complicaciones, muy rápida en el desnudarse y

en ofrecer sus favores. La verdad sin velos, ninfómana que posa de asexual. ¡A otro con ese cuento!

Poseo al fin la imagen elusiva de ella. Aceptaba que viviendo en Montreal, rue de la Montagne, y yo en mi pasadizo del East Side, tenía derecho a su vida, sin sorpresas ni interferencias en esas zonas que uno circunda con un signo de “prohibido tocar”. Sin embargo, las revelaciones sobre su aborto se salían definitivamente de nuestro sistema de convenciones. Tenía en mis manos el instrumento para descifrar su laberinto. Volví a quedarme dormido entre contento y confuso, mi boca seca y amarga. Una hora después desperté empapado en sudor. Volví a pensar en que los tres estamos hundidos en la mierda. La hermandad de las experiencias compartidas. Hasta podíamos vivir juntos, ya sin máscaras ni secretos; un perfecto *menage à trois*. *Screwing* lo llama la mesalina pulida y no *fucking* como todo el mundo.

Era el sueño de Eliane, creo, desde que vimos en el 67 *Jules et Jim*. Posteriormente, admitió que ese tipo de aventuras no terminaban bien y optó por buscar moldes más edificantes. Fue una transformación que se operó en etapas, en el espacio de cuatro o cinco años. Se quejaba eternamente de envejecer, mientras perdía parte de su vitalidad y dicha; pero ya no lo hacía de manera poética. Ahora era el plañidero de una mujer desilusionada de muchas cosas, con rictus amargos en las comisuras y bilis que comenzaban a mostrarse. También hablaba mucho de su recién descubierta afición a la soledad, de vivir poco menos que enclaustrada en su departamento. Finalmente vino a verme después de ocho meses. Nuestras relaciones estaban en el *freezer*. Por primera vez pude ver que lo de estar poniéndose vieja no era una hipérbole. Llegó achacosa, cutis escamoso y resquebrajado, pelo ceniciento, uñas sucias. Las máscaras rodaban al suelo una tras otra y las arrugas comenzaban a aparecer con artera rapidez. Tuve que convenir en que era discernible el deterioro general de su apariencia y su conducta. Se veía como una leona atrapada. Me llamó la atención su falta de coquetería. Parecía una señora de provincia llena de bultos, resoplando bajo un enorme abrigo sin forma, comprado probablemente en el Ejército de Salvación. ¡Qué cambio en ocho meses! Ella, que había tenido tan tersa la piel, como el cutis sonrosado de las inglesas que no dejan transparentar las huellas de la orgía de la noche

anterior. Su visita me entristeció, pero de alguna manera descubrí que los años pasados nos ponían al mismo nivel. Nos estábamos aceptando el uno al otro, cómodos al fin en medio de un naufragio compartido.

Pero estás vieja y descoyuntada, de tanto darle a ese trasero. Te ves suelta de armadura, aunque siempre con el tizón ardiendo entre las piernas. *Fanéé* e invicta, nadie como ella para desgranar un rosario de orgasmos, cinco, seis al hilo. Un verdadero fenómeno y qué manera de gritar, a veces como si la estuvieran degollando, vulva y labios enrojecidos y voraces y a veces lágrimas junto con la gran cascada. La Eliane de ahora, sacerdotisa impúdica, con el culo en brasas a los 36 años, la edad, dicen, en que la mujer vive como gata en celo o gallina empollando. En esto había terminado mi Dulcinea del Toboso, en una cunegunda trajinada y siempre lista a embutirse entre las piernas algún miembro erecto que no es el mío. En un minuto, once años cambiaron en 180 grados. De un manotazo se vino abajo el castillo y me vi cara a cara con el hecho de que el desenlace era aplastante por su banalidad. Hasta entonces había aceptado la coquetería de Eliane, su carácter gregario y risa ligera, pero nunca me la imaginé abortando a escondidas y dejando en probetas de hospital una masa sanguinolenta, que es el fruto de sus pecadillos de verano. Gracias, Nicole, por quitarme la venda. Fuiste algo torpe, pero gracias.

Sería una locura despertarla, a las tres de la madrugada, para decirle que la he descubierto *in fraganti*. Tengo que tragármelo hasta mañana y jugar al gato y al ratón, después de cambiar los roles prefijados por la *force de l'habitude*. Volví a dormirme, pero amanecí intranquilo y más miserable. Eliane, con el fuego entre las piernas, lejos... Tuve que dormir sabiendo que era un *cocu* confirmado. Fue una de esas ocasiones en que uno está indefenso ante el asalto de la realidad, sin que nada realmente dependa de uno, asignado de antemano al rol del elemento sufriente y pasivo.

Washington, 1972

Voces del 18

A man, sir, should keep his friendships in constant repair

SAMUEL JOHNSON

- ¿Rumano?... ¿Y por qué no habrán traído vino chileno?...
- ¡Qué mierda!... No hay que ser tan estrictos... Una vez al año que fuera por ser 18...
- Venía de Queens y me topé en el tren a tres *punks*... Tipos patibularios... ¡Madre mía!... En vez de estar, ah ...en el Parque Cousiño tomando chicha en cacho y comiendo pequenes... ¡Qué mierda estoy haciendo aquí en esta ciudad de locos!...
- ¿Y no has andado por Canal Street por si acaso?... Eso ya se llenó hace tiempo de marcianos y otras especies patibularias que da miedo...
- Por supuesto que no porque no se puede detener a nadie por la presunción de que va a ocurrir un crimen...
- ¡Claro que no!... Eso es un contrasentido...
- Tal como usted dice... El arresto preventivo por persuasión de hechos aún por ocurrir es un contrasentido... Es tema para el teatro del absurdo...
- ¡Pero qué tiempo sin verte!...
- Desde el 18 pasado, pues, acuérdate, un año justo...
- O del expresionismo alemán...
- Y del expresionismo alemán, sí, sí, cómo no...
- ¡Y cómo voló el año!...
- Y ya tenemos al otro encima... ¿Te das cuenta?...
- O para una parábola a lo Kafka...
- Ah, fíjese, en eso no había pensado...
- Este tipo de arte, pueden estar seguros, no se va a ver en Providencia...

–El éxito del mercado engendra la inercia del mercadeo eso es el monetarismo... Acuérdense... No se verá en Provi, pero me parece haberlo visto esta mañana en el subte, un titular en una revista de Harvard... Decía *Market success breeds marketing inertia*, decía...

–¿Y qué?

–Parece que en el *marketing* está el problema...

–¿Eso es lo mismo que decir que el monetarismo crea necesidades artificiales de oferta y demanda?...

–¡Oh, sí, y cómo!... Desde Madison Avenue vía intelstar *urbi et orbi*...

–Mientras se ignoran las necesidades verdaderas...

–¿Necesidades verdaderas? ... ¿Cómo, cómo?...

–En la página 15 de los apéndices está documentado el caso... A las 7:25 pe eme, poco antes de llegar a su casa, calle Seminario, en presencia de testigos... Seminario, sí, cerca del río, a unas tres cuadras de la Plaza Italia...

–Y no ha aparecido hasta hoy...

–Prefiero llamarla Italia y no Baquedano... Siempre la he llamado así, por lo de general, por mi irrenunciable antipatía al uniforme héroe o no héroe, prócer o desertor... ¿me explico? ... Y para qué nos vamos a sacar la suerte entre gitanos... Si esa famosa Guerra del Pacífico que tanto hace babear el sentimiento patrio no fue más que una superchería de los ingleses para proteger sus capitales en la región...

–Textualmente, decía que el general García Meza...

–¿Quién nos salva de los salvadores de la patria como el García Meza ese?...

–Ciudadanos, ya lo sabemos, *patriotism is the last refuge of the scoundrel!*... ¡Salud y viva Chile, mierda!...

–¡Viva! ... ¡Salud!...

–¡Salud!... ¡Viva!...

–*The last refuge*... Nada de mal... ¿Y quién lo dijo?

–Samuel Johnson, a propósito de la Guerra de Las Malvinas, hace dos siglos.

–Claro... Saludo a la bandera, charreteras y huifas... Fetichismo puro... *Fuck them all!*... *Fuck the scoundrels, mierda!*...

–¡Venceremos!... ¡Venceremos!...

—Ya, pues, no me vayas a salir ahora con que el pueblo-unido-jamás-será-vencido!...

—El mundo está en manos de la industria bélica...

—No en todo el mundo está en manos...

—¿Qué?... Como en la *Mesa verde*, de Joos, ¿se acuerdan?... Y ahora...

—Ah, esos eran los tiempos en que Chile pesaba, señores, pesaba...

Pesaba...

—Sssshhh... claro po y no como ahora...

—Na que ver, si ahora parece, circo parece...

—Charada de cartón piedra... Juramentos al tricolor brillo hueco de las charreteras... ¡Patrañas!... Fetichismo, como dice aquí el señor... En vez de dedicarse a ayudar al pueblo, lo masacran...

—Ah, sí, y no se olvide que a esto lo llaman “las altas responsabilidades de la Suprema Junta de Gobierno”...

—¿Habíase visto tal emputecimiento del lenguaje?...

—Kurt Joos, del Ballet Uthoff... ¿Se acuerdan?... Yo comía unos pasteles ricos con crema chantilly en el *Madame Sevigné* de calle Huérfanos, frente al Rex...

—¿Y de Roberto Parada en los *Seis personajes en busca de autor*, ah?... ¿Se acuerdan?...

—Y de los clásicos universitarios, ¿se acuerdan?... Si parece que fue ayer nomás...

—Chile pesaba en esos tiempos, señores, pesaba...

—Hacer volar las torres de tevé nacional, por ejemplo...

—No, mejor conservarlas, infiltrarlas y usarlas para liberar al país...

—¡Eso es!... ¡Bien metido, con bolas y todo, hasta adentro!...

—¡Acuérdense de que antes se había tomado el poder para salvar a la patria... La patria era el tráfico de la cocaína... Pues, bien, el caballero este traspasó el poder a su *protégé* y no responde ante nadie de sus actos... Al contrario... ¡Honores!... El parte decía textualmente que había sido invitado por Taiwán a “ejercicios militares de alto nivel” y que hasta la fecha de su partida seguirá hospedándose en la residencia presidencial. ¡En pago por los servicios prestados a la patria!...

—¿Se imaginan?... ¡Los próceres que están produciendo nuestras repúblicas!...

—¿Y pensar que son estos cavernarios neanderthales los dueños de la vida y de la muerte de los ciudadanos!...

—Pues, bien, yo le dije que nadie comulga con ruedas de carreta le dije y eso de que su expulsión del país coincidió con la visita a Santiago de la embajadora Kirkpatrick era altamente sospechoso, por decir lo menos, y óiganme bien... ¿Saben que los milicos la llamaron la *tía* Jeane del Diego Portales?... En fin, huelgan comentarios, le dije...

—¿Y él qué te dijo?...

—Que no, que tal vez que sí...

—Esa vieja Kirkpatrick es la anti-Juana de Arco...

—Que no estaba seguro, que podría ser, que no era improbable, que no sabía nada de los entretelones...

—Haría buenas migas con Metternich...

—¿Quién?...

—La vieja Kirkpatrick, pues... ¿quién otra?...

—Ah...

—Que eran suposiciones personales; jabonoso, en suma...

—Obvio, tiene que guardarse las espaldas...

—El sueño de la vieja sería resucitar la Santa Alianza y atrasar el calendario hasta el absolutismo monárquico...

—Claro, es antediluviana...

—Y qué antipática... ¿La han visto?... Cara de limón agrio tiene...

—Cara de riñón enfermo tiene...

—Pero qué macanudas las empanadas estas Doña Merceditas calduas y picantitas... ¡De lamersel!...

—Como deben ser, pues... ¿Y las humitas?... ¿Y el pastel de choclo?... ¿Y el pebre?... ¿Qué tal el pebrequito, ah?... ¿bueno?...

—Por lo menos el *buffet* no está mal...

—La chinita esa, mira qué rica... ¡De comérsela!...

—Pero lo gordas que son las otras dos... Antes no salían con los traseros tan grandes, con rollos en la guata ni con tanto tocino entre las piernas... ¿Qué les ha pasado?...

—Tanto que comen... Los queques, los candies, las sodas, toda la mierda que comen...

—Y el *popcorn*... Van al cine y se meten el *popcorn* a dos manos...

—Eso, el *popcorn*...

- ¿Y tú a qué te dedicas que estás tan flaco?...
- Pero yo no tocaría ni por nada ese pernil... Pancito amasado, sí; pero pernil... ¡Bomba neutrón al hígado!... No, *merci*...
- Para la próxima, mijita, nos traemos las empanadas de la casa y las ponemos en el *stand* aquí, a 1,25 o metámosle 1,50 redondo...
- Fácil hacerlas... El secreto está en la masa...
- Y el pino, señora, no lo olvide, en el pino... El pino es el alma de la empanada...
- Ay, vayan a verlo, tan florido que se puso...
- Pero si una buena caldúa me pone siempre romántico, pues, Doña Merceditas, ¿que no ve?...
- Mejor las vendemos a dos dólares, digo yo... Cifras redondas, no le parece?....
- La voracidad mercantil lo devora todo, hasta la belleza de nuestras niñas...
- Olvídense del imperialismo y consigan por el estilo... El argumento definitivo es que el *American way* está afectando la belleza de nuestras lolas... Se nos estaban dando tan bien y ahora se nos han echado a perder...
- Ya tenía el *script* listo, película *superchic*, superoperática, pero...
- ¡Horror!... ¡Horror!... Son las palabras finales que dice Marlon Brando y eso es lo que me pareció la película, horror, horror... Asalto al buen gusto y al buen sentido... Tiene escenas repugnantes... ¡Repugnantes!...
- Como decía, superromántica... El público de hoy necesita romances saben?...
- Tipo *Emmanuelle*, ¿ah?...
- Frío, frío, como el agua del río...
- No es una crítica a la guerra.... Es pura pirotecnia visual... Mucho ruido y pocas nueces... Le falta catarsis...
- Pues, bien... Se trata de tres terroristas que secuestran a la bella Claudia, hija y heredera de la fabulosa fortuna de la familia Cataldi, pilares de la sociedad conservadora de Verona... ¿Me captan?...
- Un gran artista habría hecho una parábola significativa, una abstracción como las batallas de Uccello o de Eisenstein...
- ¡Pero, hombre!... ¡Hasta cuándo!... No trates de convencer a un convencido... A mí tampoco me gustó...

—O un artesano honesto habría hecho un documento útil para las generaciones venideras; pero no, el señor Coppola se las dio de Homero y de Dante... ¡Modesto!... Los artistas que no conocen sus limitaciones son deplorables, por decir lo menos...

—¡Pero, ya, pues!... ¡Está bueno!... ¿Cuándo me vas a dejar contar?

—Porque ya está bueno de violencia... Hay ya bastante en la vida real...

—Parece que has interpretado mal, mira...

—No me extraña que en Alemania empiecen a apedrear y a tirarle pintura roja a las salas que exhiben el bodrio pseudopacifista... *No war!... Americans out!...* ¡Basta, basta! ¡Hasta cuándo!... La gente esta está estallando en el mundo entero...

—Pues, bien, la bella Claudia y Teobaldo, que es uno de los terroristas, se enamoran perdidamente. Una variante del tema Montesco-Capuleto... Superromance, superópera verista.

—Leoncavallo Mascagni al cine, ¿me interpretan?... Es una historia trágica, sin contemplaciones... ¡Cámara!... *Action....* Dos de los extremistas escuchan *I am a Big Pretender*, de los Platters, en el transistor y al otro extremo Teobaldo y Claudia escuchan en el suyo el aria *Va, Pensiero!*... Están en una enorme sala dilapidada, piso de felpa, muebles vetustos y enfundados, lámparas *belle époque*... Esperan un llamado de los padres de Claudia o del abogado de la familia, a fin de discutir la cuestión del rescate... De un lado, con impaciencia; del otro, con temor... Como ven desde temprano, queda planteada una escisión entre Teobaldo y los otros dos terroristas...

—¡Ya sé!... ¡Se pelean entre ellos!...

—¡Momento, momento!... No se me adelante, pues... Digamos que los dos terroristas del otro lado se meten en la aventura por razones políticas y destinan el dinero del rescate a la causa, pero para Teobaldo, que escucha arrobado arias operáticas junto a la bella Claudia, las motivaciones no son tan claras... ¿Me interpretan?

—Sí... ¿Y?...

—Pues, bien, por el transistor el locutor anuncia una cantata de Nadia Boulanger...

—¿Y quién es ella?...

–Una de las pocas mujeres compositoras de “música seria”... Francesa... Están tratando de promoverla, pero murió muy joven y dejó poca obra...

–Interesante, interesante...

–Por supuesto que la conocí a la Rosaura Risopatrón... Éramos uña y carne... Tenía un fundo en Molina y estuvimos juntas en las monjas francesas...

–¿Y quién es ella?... Justo... Esa es precisamente la pregunta que le hace Claudia a Teobaldo al verlo, soñador, escuchando la música.... “Ah, es bella y triste como la suerte que nos espera”, dice Claudia... Se quedan mirando a los ojos y ahí es cuando se dan cuenta de que no se podrán separar jamás...

–Y se acercan y se dan un beso...

–¡Exacto!... Pero no un beso cualquiera.... Un beso ardiente, devorante... ¿Estamos?...

–¡Exacto, exacto!...

–¡Estamos!... ¡Estamos!...

–Bueno, y qué pasa después después, pues...

–Ring... Ring... Suena el teléfono... Es el abogado... Oquei, la familia Cataldi está dispuesta a pagar el rescate millonario, que pasen a recogerlo a medianoche por cierta cabina telefónica, cerca de la tumba de Romeo y Julieta... Allí encontrarán una bolsa plástica con todo el dinero... Los jóvenes amantes deciden escapar, pero los dos antiguos secuaces se dan cuenta de la maniobra y se interponen... Hay un enfrentamiento a tiros...

–¿Ah, ves?... Es una apología de la violencia, entonces....

–Frío, frío, como el agua del río...

–¡Ah...! ...¿Es con catarsis, entonces?...

–Caliente, caliente, como el agua ardiente...

–Bueno, bueno, y qué pasa, qué cresta pasa después, pues...

–Ah, podría haber terminado ahí la película, pero si los dos antiguos secuaces matan a la rica heredera en el tiroteo me habría quedado con la película rabona... Por lo tanto, decidí darle un nuevo derrotero a la trama...

–O que Romeo se quede solo y se dedique el resto de su vida breve a la caza y al ajusticiamiento de los asesinos...

—No, exactamente...

—Y, entonces... Cómo, pues, cómo...

—En vez de que los antiguos secuaces maten a la muchacha, Teobaldo los mata a ellos y queda malherido... ¿Me siguen?...

—Ah, y los jóvenes amantes tienen que vivir huyendo el resto de sus vidas de la persecución implacable de la banda terrorista que habrá jurado vengarse...

—Por ahí no, exactamente... Más bien por el lado de la tragedia de los padres y la tragedia de los amantes... Un caso de destinos cruzados... ¿Me...?

—En otras palabras, estos son *Les amants maudits*, si no me equivoco...

—Eh, eh!... No se me adelante, pues, no se me avive...

—No, esas son *Les tribulations de Papa et Mama Cataldi*...

—¡Ja ja ja!... Habría estado bueno para el radioteatro de la Eglantina Sour!...

—¿Eglantina Sour?... ¿Quién dijo Eglantina Sour?... ¿Y qué será de ella?...

Qué será

seráaaa

Whatever will be

will be

The future will see

will see

qué será

seráaaa

—Ay, pero cállate pesado!...

—Sí, tan divertido que se cree...

—Y de Ester Soré, ¿qué será de ella?... La “Negra Linda” la llamaban... ¿Se acuerdan?...

—¿Y de Sorrel?... ¿Qué será?... ¡Tanto tiempo!...

—Y de Simián... ¿qué será?...

—Ingeniero en Magallanes...

—Y de... ¿Qué será de Arturo Godoy?...

—Instructor de educación física... Todavía se lo ve de punta en blanco y zapatos acharolados rodando por el *Chez Henry* del Portal Fernández Concha...

- Y de Anita Lizana... ¿Qué será?
- ¿Y de Tani Loayza?
- Murió... El Tani Loayza murió...
- ¿Sí?... ¿Murió?...
- ¿Y qué será del cura de Catapilco?...
- Vivito y coleando en Santiago...
- ¿Y de Fernandito, qué será?....
- ¡Ya, pues, está bueno que la corten!...
- ¿Y qué será del Nuria?... Mc Iver y Agustinas... Famoso por los locos mayo... Convencional, pero bueno...
- ¿El Nuria?... ¡Pero si el Nuria ya no existe hombre!...
- ¿Y de dónde sacaste que ya no existe?... ¡Claro que existe!...
- ¿Y *Los Bohemios*?... Famoso por el encebollado...
- ¿Y cuál era ese *Los Bohemios*?...
- Seguro que desapareció antes que tú entraras en escena...
- ¿Y del *Auerbach*? ...¿Se acuerdan?... Famoso por el Schnitzel a la Holstein...
- ¿*Auerbach*?... ¿Alemán?... ¿Y dónde quedaba ese?...
- Mc Iver, entre Agustinas y Moneda...
- No, entre Huérfanos y Agustinas...
- ¡Se equivoca, señor!... Lo conozco bien el lugar... Iba a comer ahí después de los conciertos del Municipal... Entre Agustinas y Moneda, para su información...
- Y la casa de la Carlina, ¿existirá todavía?... ¿Pringando milicos ahora?...
- No, ahora está la casa de las “francesas”, Lira y Argomedo...
- Y qué ...¿Son francesas de verdad esas?
- ¿Del Mapocho o del Sena son?...
- Seguro que ellos, los milicos, tendrán otras Carlinas donde des-afogarse...
- Y sus cuantos Carlinos también... ¡jua, jua, jua!...
- ¡No lo dudo!...
- ¿Y qué será de Iniesta, el primer violín de la Sinfónica, se acuerdan?...
- ¡Ya, pues no se pongan pesados!...

—Ah, y el *Saint-Léger* de Huérfanos, famoso por la porotada con longaniza Pancho Villa... Frente al Bim Bam Bum, ¿se acuerdan?... el cual quedaba al lado del Teatro Victoria...

—¿Y del temible Goldschmidt se acuerdan?... ¿Sabían ustedes que al día siguiente de publicar sus críticas tenía que salir armado de pistola a la calle?...

—¡Ya, pues, está bueno que la corten con la lesera!...

—Al comienzo, las vedettes principales del Bim Bam Bum iban al *Saint-Léger*... Según los anuncios venían directas del Lido de París, venían... Causaban sensación entre los adormilados parroquianos por sus cosméticos y vestimentas raras... Había borrachos que se caían de las sillas al verlas entrar...

—Pero al poco tiempo se trasladaron al Maxim, donde iban viejos platudos y sibaritas pitucos...

—Pero la Pitica Ubilla siguió fiel al *Saint-Léger* hasta el fin, fiel a su clase... Era paleta la Pitica y no advenediza, como las otras...

—Y qué piernas monumentales tenía... ¿Se acuerdan de esas piernas? ¡Ay, madre mía!...

—Don Enrique dice que había un político radical que estaba caliente con ella... Le llevaba claveles rojos todas las noches... “Es una rota que tiene clase”, decía...

—Las del Lido de París no se metían mucho con la chimuchina...

—¿Y del *Bosco* se acuerdan?... Único lugar en Santiago y en el mundo, no miento, donde a las tres a eme uno podía comerse un chupe de mariscos de chuparse los bigotes, y de los perniles con puré picante, mejor, no hablemos...

—Y del caldo de cabeza de la Vega Central para reponer el cuerpo, ¿se acuerdan?...

—¡Ya, pues, péguense la cachada de una vez, pues!...

—¿Y qué fue del *Black and White* de calle Merced, frente al Teatro Santiago, donde al lado se comían tortas milhojas?...

—¿Y qué será del dulce de alcayota, de las lúcumas, ah, se acuerdan de las lúcumas?...

—¿Y el Miraflores, qué se hizo?...

—Se fue a la mierda cuando murió el dueño, que era vasco, como todos saben, y pasó entonces a manos de Rojitas...

–Rojitas hizo carrera meteórica... De cabro de los mandados a cocinero, de cocinero a garzón, de garzón a *mètre di*, de *mètre di* a propietario...

–Al final, las gambas al pilpil estaban intragables y la gente empezó a evitarlo, como si fuera la plaga...

–Después hubo el *Pinpilinpausha*, también vasco, en Matías Cousiño, si no me equivoco...

–Sí, pero ahí llegaba la nueva canalla dorada; era diferente...

–Y del restorán de los empleados de Correos y Telégrafos que estaba encima del *Black and White*, ¿en el Pasaje Colonial se llamaba ese?... Famoso por los chunchules...

–¿Se acuerdan?... Ahí se comían los mejores porotos granados del *tout Santiago*...

–Y decían que era el teatro de las empleadas domésticas, porque daban películas para “rotos” de Jorge Negrete, de López Lagar, de la Mirta Legrand...

–En realidad, era el único cine que tenía vocación latinoamericana. Lo que es la ignorancia...

–La sociedad chilena siempre fue clasista...

–Shhhh.... mansa novedad...

–Bueno y... cuente la firme, pues, ¿y Teobaldo muere al final?...

–Ah, buena pregunta... Pues, sí, muere en una emboscada que le tienden los Cataldi para liberar a la bella Claudia; y esta, para vengar su muerte, se hace terrorista...

–¡Peliculita!... Si parece telenovela mexicana, parece...

–Bueno, ¿y en qué quedó todo?...

–Platita, platita, falta de... Más fácil encontrar la cuadratura del círculo que... Un *script* sin plata detrás es como un auto sin gasolina...

–Se pueden usar también gasógenos, como los de la Segunda Guerra Mundial...

–Con gasolina o con gasógeno, para mí que la superópera habría sido el superbodrio del siglo...

–¡Atención, atención!... Estamos aquí reunidos para...

–Ya, nada de discursos... ¡Viva Chile, mierda!...

–Y ustedes, que se creen que hacen tienda aparte y no hablan con nosotros, ¡qué se han figurado los pijes de mierda!...

- Miren, manerita de celebrar el 18, con vino rumano...
- Vino rumano y más encima avinagrado... y creíamos que aquí había fiesta, buen trago, baile, fiesta...
- ¡Atención, atención!...
- ¡Ya, ándate a la chucha con tu atención!...
- Chile está regio, mejor que nunca, vengo llegando de allá, se vive mejor, mejor, y no como aquí...
- ¡Pero, Manuel, quién dejó entrar a estos fascistas de mierda!...
- ¡Mire, yo no soy ninguna mierda, señora!...
- ¡Tu abuela!...
- ¡Ay, pero qué pasa, qué pasa, por diosito!...
- Sepárenlos, sepárenlos, que se van a matar...
- Provocadores mandados por el consulado, serán...
- Se van de mi casa inmediatamente, in... ¡Ay, desgraciado!... Agárrenmelo, agárrenmelo...
- No, de aquí no se va nadie antes de que me paguen las sillas rotas... Agárrenlos, ¡que no escapen!... ¡Atájenlos!...

El affaire Von Bülow

(carta a un amigo)

New York, enero 2, año de George Orwell

Queridísimo:

El de París no sé cómo será, pero el *spleen* de NY es acromegálico y cataclísmico como la ciudad misma, sobre todo si va acompañado de temperaturas de hasta 48° bajo cero Fahrenheit, *chill factor included*. Desde que recibí tu misiva, y antes aun, he estado tratando de reponerme del U\$ \$pirit of Christma\$ y contento de haber recibido apenas dos tarjetas de saludos navideños: una de un familiar de Chile, que decía en letras doradas GLORIA A DIOS EN EL CIELO, y la otra de un músico rockero de Washington D.C. La de Chile me ensombreció el ánimo, seguramente a causa de la ilustración: una selva oscura donde un pastor de larga vestidura busca con afán algo que no encuentra. La del músico roquero, que todos consideran un chiflado, me pareció, por el contrario, muy espiritual: con derroche de rojo al vivo traía un Viejo Pascuero sentado en el inodoro, pantalones abajo, hojeando una revista pornográfica y masturbándose con energía. La leyenda decía: SANTA CLAUS IS COMING SHITING. Recién ahora empiezo a asomar cabeza bajo los escombros de una depresión pantagruélica. La depre, dicen, es una enfermedad; si es así, a punto estoy de creer que la mía es terminal. Ganas de no hacer nada, excepto tomar el avión y largarse en busca del sol, frutas frescas, flores, gente simple. Lejos, donde la palabra psicoanálisis no se conozca y el terror nuclear no sea más que un pálido reflejo de una sombra platónica engendrada por mentes enfermas en altos lugares. Estoy convencido de que son los enfermos quienes analizan a los psiquiatras y es por eso que se titulan

y devienen ídem, como el delincuente lombrosiano que se hace paco. Transferencia, lo llaman. Desde que le encontraron nuevo nombre a la apatía, que las nanas de antaño controlaban con tisanas y yerbas campestres, la depre es un flagelo peor que los Cuatro Jinetes del Apocalipsis. No es secreto que en U\$A la profesión freudiana y la hipocrática trabajan bajo el alero, no alero, bajo el paraguas protector del Crimen Organizado. La cosa funciona de la siguiente manera: Primero, el envenenamiento masivo de las mentes y los cuerpos vía teledroga e industria alimentaria; segundo, la psiquiatrería de Park Avenue y los tiburones de la National Medical Association, que se reparten la torta de consumo concertados. La cosa no termina ahí. El paciente es rebotado, para su esparcimiento y nutrición, al punto de partida. El peloteo constante del paciente hace escala en el punto provisorio de la industria farmoquímica y triplemente envenenado vuelve al redil de los hipocráticos y los freudianos. Pobre país, tan cerca de México y tan lejos de Dios. Y qué decir de su gente, tan desgranada, muchedumbres invisibles, pálidas, lobotomizadas. Next Stop: la descerebralización *urbi et orbi* desde las suites de Madison Avenue practicada. Orwell y *1984* parece que aquí se adelantaron en medio siglo. Al menos el *Big Brother* de la ficción no era un actor perfectamente precedero como el que tenemos en este año cagón y que te imponen con matraqueo de neanderthales electrónizados. De nada sirve si eres ciego, sordo o mudo: el *smile* de Hollywood, circa 1940, se te abre paso horadándote orificios hasta llegar a asentarse en alguna fisura del cerebelo. Es atroz. En estos días he terminado un relato en inglés (*yes*, en inglés) titulado *SMILE...!* Creo que es una idiotez, pero ¿qué puede resultar de una fuente tal de inspiración? Los personajes se llaman Laughing Giraffe, Waltzing Matilda, Smiling Turkey, Nasty Piglet, Drooping Count. La acción se desarrolla en un salón de belleza para el *jet set*, adonde no entra nadie ni de donde sale nadie tampoco, no se sabe a ciencia cierta por qué razón.

Bien, basta de jeremiadas macrocefálicas, cuando no faltan los lloriqueos ordinarios que pueden constituir la nota del día-año. Renuncié, sí, me salí de la oficina, no podía aguantarla más, me estaba haciendo mal para el hipotálamo, amén de la glaucoma. En vista de que la de marras –la oficina y no la glaucoma– decidió mudar sus operaciones

a Washington D.C., los que rehusaron irse recibieron, de acuerdo con prescripciones de contrato, algunas compensaciones no desdeñables. En mi caso, ello se traduce en un respiro de algunos años, que usaré para combatir un asma incipiente en pastoreos más benignos. Lejos del estrabismo psíquico que se forma aquí, o sea, mirar por el retrovisor mental al aguaito del asaltante que te da el bajo como los bandidos de la Edad Media, y superar la mentalidad de estado de sitio que se te forma cuando sujetos no invitados se empecinan en visitar tu guarida para limpiártela de tus magras pertenencias, tres veces en diez años, vía descerrajamiento de ventana y puerta. Como estoy peleado con el rentista, la puerta y la ventana descerrajadas seguirán así hasta que llegue un nuevo inquilino para que se las descerrajen de nuevo. Creo haberte dicho que vivo en un buen barrio, a pocas cuadras de Jackie O. y del barón von Bülow, el mismo que apeló a la Suprema y anda suelto previa fianza de un millón de dólares, acusado el chulo por intento de asesinato –vía *shock* insulínico– de su inmensamente rica consorte, quien vive en estado vegetal *since*. Un día otoñal lo vi al barón asoleándose junto a la pileta de Central Park, frente a la estatua de Hans Christian Andersen, danés como el barón. Iba el barón acompañado de una mujerona muy elegante y muy fea, y se detuvo a intercambiar saludos con una pareja que paseaba con coche-cuna, a hacerle gracias al arropado bebé, el que ya olía a \$\$\$ a una legua de distancia.

Aunque se discute si su baronado es real o malhabido, el barón tiene la inconfundible facha de un Hohenzollern. Arruinado, según su propia definición. El barón von Bülow es el regalón del *jet set* de Newport, aunque en los días en que estalló el escándalo vivía ocioso y, al parecer, sin medios de mantención propios, en un *chateau* al estilo de Luis II de Baviera, en New Jersey. Esto, claro, antes del *shock* insulínico que le habría propinado a Sunny, su consorte.

Sunny tiene una dote de arriba de mil millones de dólares, según las gacetillas de la prensa. También por las gacetillas de marras me he enterado de que el barón hizo el año pasado un viaje de reposo. Se paseó por los centros de cultura del Viejo Continente, en compañía de Cósima von Bülow, su hija de un matrimonio previo, que le ha jurado lealtad hasta la muerte. La “*gente linda*” de la sociedad le ofreció al barón un desagravio callejero frente a la mansión de Newport, en los

días en que el conde X. X., hijo mayor de Sunny de un matrimonio previo, destapó la olla y se querelló contra el barón por intento de asesinato para heredar la fortuna familiar. A todo esto, el barón se había convertido ya en mi vecino de barrio, habiéndose afincado en su palacete presidencial próximo al Metropolitan Museum. En todas sus declaraciones de prensa, el barón ha reiterado que está en la inopia, que la fianza fue recaudada entre la “gente linda” que cree en su inocencia, etcétera. No fue el barón quien primeramente me llamó la atención, sino el rico atavío de la mujerona que lo acompañaba. En un momento en que el barón se tornó tres cuartos con un ágil paso de ballet, se me develó la figura alta y recia, ese perfil de rapiña, ¡click! fijo en las fotografías de los periódicos. Pero... ¡si es el barón von Bülow!, me dije. ¡Pues, si es el mismo barón von Bülow!, al mismo tiempo se decían pasmados unos pololos adolescentes que parecían venir de un condado periférico, al reconocerlo por haberlo visto en la televisión. El barón tenía pies pequeños calzados muníficamente en botines italianos. Vestía en forma elegante, con un toque de estudiado desaliño, un ligero sobretodo londinense y un suéter negro de cuello subido. Al detenerse la mujerona, que tal vez era una condesa o algo, a socializar con la pareja del coche-cuna, el barón se descubrió y permaneció con su sombrero de fieltro en la mano durante los dos o cuatro minutos que duró el encuentro. ¿Eran los pololos transeúntes y yo, sentado observando la escena, los únicos entre el gentío que se percataban de su presencia en el pálido mediodía otoñal? Fue entonces, ¡click!, al darse vuelta, cuando reconocí la cara Hohenzollern que había visto en los periódicos. Me parecía que el barón se impacientaba por seguir su paseo alrededor de la pileta y era la mujerona que lo retenía con los interminables arrumacos que le hacía al bebé oculto en los edredones al fondo de su coche-cuna. El barón volvió a cubrirse la calva y ello señaló el fin del encuentro. La pareja del coche-cuna siguió su camino haciendo comentarios en voz baja. No oí lo que decían. Sus gestos eran sardónicos. El barón reanudó su paseo raudo, ligeramente adelantándose en medio paso a la mujerona. Desaparecieron pronto de la vista, tras el kiosco de bebidas y *hot-dogs*.

Pareja desapareja la vistosa pareja del coche-cuna... ¿Es el padre? ¿El abuelo de la criatura? Apuesto a que el barón von Bülow está pensando

lo mismo: un *cocu magnifique*! ¡Seguro! Tiene cara de lechuza... un viejo gigantón, rubicundo... prueba ambulante de que el exceso de la buena mesa no hace tanto daño como dicen... Me parece haberlo visto en la TV de Clancy's de la calle 86... Seguro... un magnate, un senador, un... ¡La mujer, una luminaria! ¡Qué bien se ve arropada en sus tocas de visón... cómo le restaña el pálido sol otoñal en las trenzas doradas! Cara de gacela... Andersen, sentado en su monumento, contempla extrañado: ¿Es el Tivoli o Central Park...? Pero me di cuenta de que no era tan linda cuando pasaron junto a mi banco, donde yo tomaba notas como malo de la cabeza... Lo más peculiar en el caballero son las gafas: *pince nez*... No sé si se estarán volviendo a poner de moda...

Por cierto, la plática fue animada por las mujeres... Los varones se medían con la mirada... Diálogo monosilábico entre ellos, puntuado por incómodas pausas de silencio... Seguro, el barón piensa: *Cocu...! Cocu...!* De pronto, mutis, el barón se despide y se aleja a pasos desiguales, como si los botines italianos le quedasen demasiados estrechos... y la mujerona fea parte presurosa a reunírsele... ¿Su amante...? *Garde de Corp...*? *Dominatrix...*? Sepa Moya... Habrá que ver qué dicen los *paparazzi* al respecto...

Al disolverse el grupillo, los pololos también reanudaron el paseo. ¿Dudaban todavía si había sido realmente el barón von Bülow al que habían visto cerca del monumento a H. C. Andersen y su patito feo, desde donde los niños artistas en el género se reúnen en el verano a contarles cuentos a otros niños que escuchan embobados bien sentaditos en sillitas plegables, y donde los padres orgullosos les toman a sus retoños fotos sentados en la rodilla del cuentista danés?

Tomé algunas notas al respecto y me pregunté en desmayada incredulidad: caradura el barón, ¿cómo se atreve a salir? Ah, y uno creía que lo había visto todo... Más encima, el barón von me hizo recordar al roto Quezada, o sea, al generalote que me hizo resbalar a la peni por dos semanas el año de gracia de 1954; misma empaquetadura, misma calva, misma musaraña incontrolable de mal de Parkinson. También me hizo recordar a nuestro inefable J.O., y eso no sé por qué. Mucho podrán decir los disidentes que la cárcel los fortalece. Lo que es a mí, me produjo trauma per sécula, factor que desde entonces viene a nutrir, aleve, la depre ya mencionada.

Me preguntas por la novela. Algo atascada está, no sé adónde va, pero eso es lo que quiero, que sea una aventura en el papel, ya que aventuras de las otras ya no me suceden. *Par contre*, ha salido un semillero de poemas, en español, en inglés y hasta en francés (*oui*, en francés), escritos con sangre en el riñón (literal) durante un permiso de dos meses tironeado con cesárea a la oficina a causa de un cólico asaz sanguinolento.

Ah, sí, los años... La salud, pues sí, algo quebrantadona. A causa de la glaucoma, que me visita por los rabillos de los ojos, leo asaz poco: manuales de homeopatía y Robert Walser, quien a ciencia cierta más deprimido que yo, el pobre, me hizo incorporarme para teclearte esta carta *a la manera de*. Claro, el tedio enorme ya me acoquina a la sola idea de las antesalas a la espera de editores pomposos que te lloran miseria aquí como allá y que engordan a ojo de buen señor. Yo, *par contre*, estoy más flaco. Esto de cuidarse la salud es historia de nunca acabar. Si cargas la mano a las zanahorias, buenas para frenar la glaucoma, te viene colitis, si le pones queso para trancar la colitis, te viene bronquitis, si dejas el queso te descalcificas, si le das a la dieta blanda, buena para el cólico renal, te vuelve a dar colitis, y si te da colitis te deshidratas, y si te deshidratas el riñón superagobiado trabaja doble, si le pones ajo para remediar todo lo anterior, a causa del selenio, las niñas se te corren a causa de la halitosis, pero, en fin, si he sobrevivido al Christma\$ mortal, no será, supongo, pretencioso esperar que nos veamos pronto cerca del monumento a H.C. Andersen y su patito feo, donde los niñitos artistas en el género se reúnen en verano a contarles cuentos a otros niñitos que escuchan embobados, bien sentaditos en sillitas plegables...? Mientras, ¡click!, los padres orgullosos, ¡click!, como pavos reales, ¡click!, les toman fotos, ¡click!, a sus retoños, ¡click!, montaditos, ¡click!, en la rodilla del cuentista danés, ¿es?

Tu affmo., C.G.

P. S. Por cierto, debería haber empezado por aquí, verbigracia: me alegra que hayas encontrado pega, promisoría por muy provisoria que sea, y espero que no al revés.

Mañana yo tendré que armarme de todo mi valor para ir a la oficina del Seguro Social. Había jurado no volver a poner los pies en dependencias de esa orden desde que la vez anterior, en Washington D.C., el solicitante que me precedía en la cola cayó muerto fulminado por un infarto cardíaco. Me pareció de mal agüero. Pero mañana estaré ahí en la cola gestionando mi cobro de cesantía, a menos que yo caiga fulminado también. Ajo mediante, el corazón es una de las pocas cosas que me funciona bien.

P.S.S. El derecho a recaudo de cesantía no tiene nada que ver con las compensaciones no desdeñables antedichas, bien *entendú*. Vale.

P.S.S.S. Ah, sí... Seguro te estarás preguntando cómo es posible que con mi modesto estipendio de periodista, y más encima teniendo que ir al buró del Seguro Social a recoger cesantía, viva en la vecindad de Jackie O., el barón von Bülow y lo más granado del jetseterío internacional. *Et bien*, no saltes a conclusiones simplistas... Es como para escribir un tractatus de 2.000 páginas... y no agotar el tema... pero también puede caber en dos líneas... Aislado del *quartier chic* por la *realpolitik* de los bienes raíces en N. Y., ¿cachai? Como la frontera que separa a los dos Berlines, a las dos Alemanias, a las dos Europas... *Populo* tipo Ñuñoa donde vivo... Una covacha en caserón remodelado infectado de cucarachas (he escrito varios poemas sobre los bichos *latebly*)... Para que veas... Uno de los arrendatarios es un jubilado que no se cambia pantalones desde hace 10 años... Mejor aquí que en el *Village*... ahí ya empezaron a asaltar al mediodía... a causa de la droga.

New York, 6 de enero - año Orwell...

Queridísimo A.:

Pues, sí, ahora que fui al buró del Seguro Social y no caí fulminado, podré emplumarlas luego a Ginebra... y ahí nos vemos... Cariños a *tua moglie*... *ai bambini*... Tu affmo., C.G.

P.S. ¿Lo de los manuales de homeopatía? ¿Glaucoma? ¡Mentiras! Leo más que nunca...

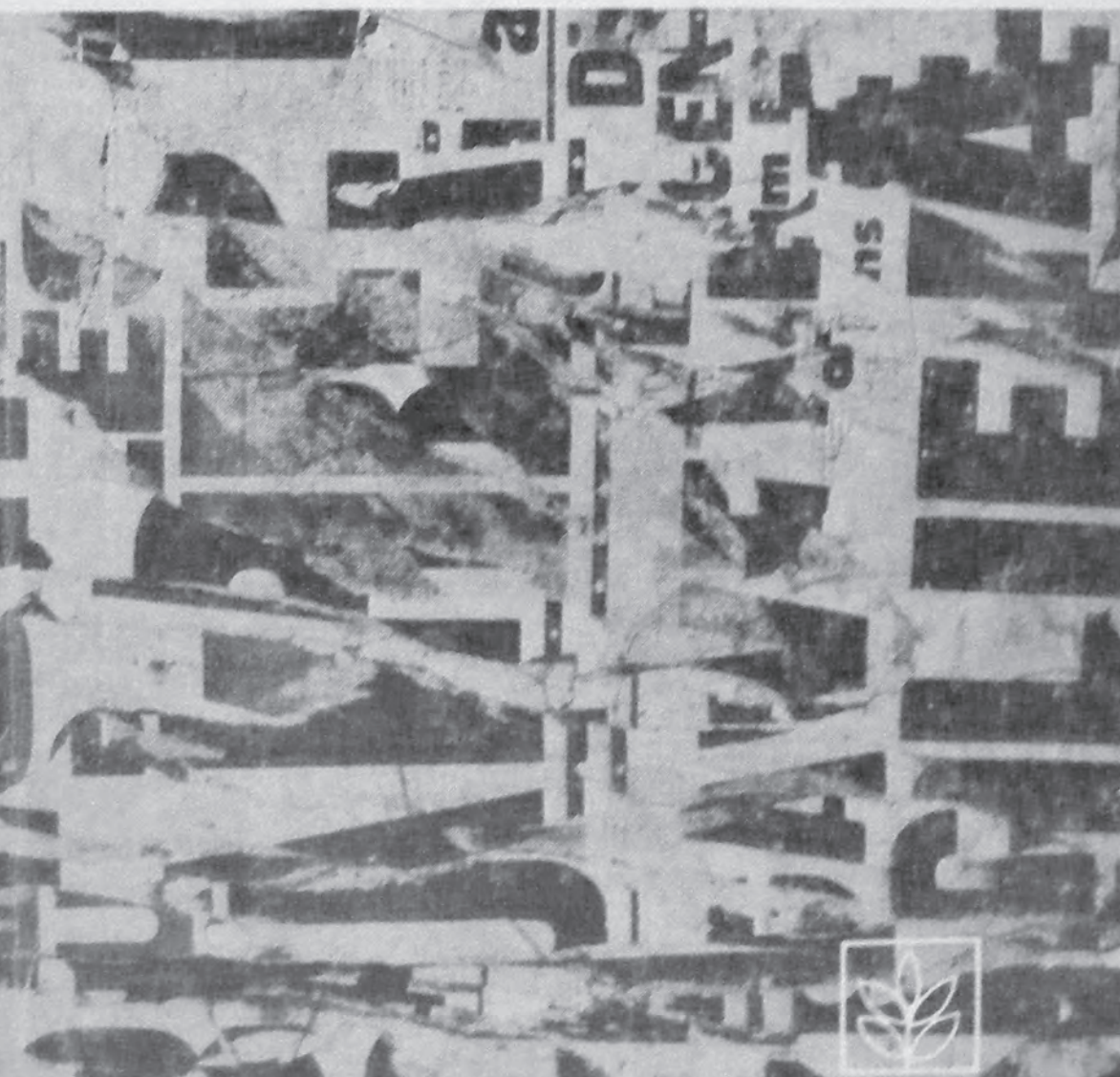
Ayer volví al lugar de los hechos... Estaba desierto... Unas palomas ensopadas, unos gorriones ensimismados brincando ateridos sobre la pileta congelada, las ardillas juguetonas haciendo su agosto... En el banco donde tomé las notas había un joven mustio que tomaba notas...

P.S.S. Ah, pero sobre el *connubio* médico-alimentario te dije la pura verdad...

“Se ha encontrado la comida contaminada en los supermercados del país con el peligroso pesticida dibromato de etileno, conocido por sus propiedades cancerígenas”. (*New York Times*, 6 de enero, página UNO) *Voilà*... Así será... pero yo dejé mi dieta macrobiótica a un lado y me ha venido la compulsión de comer hamburguesas por primera vez... ¡Son ricas! VALE.

Poesía

CLAUDIO GIACONI
**EL DERRUMBE
DE OCCIDENTE**
POEMAS Y CONTRAPOEMAS



U.S.A. out of Everywhere!
(Rayado mural en Union Square)

UNO

Ofertorio

I

Lo que pasará mañana
ya es una memoria
de lo que pasó ayer.
Murió la víspera es ya un vestigio
de la muerte que vendrá mañana.
Y así nadie se sorprende
nadie se sorprende
nadie.

II

El futuro tendrá
enorme presente
en el pretérito.
El pretérito tuvo
enorme futuro
en el presente.
El presente tiene
enorme pretérito
en el futuro.

Ser o no ser

Esa manzana
que mordisqueas con deleite
aunque sea
de mal gusto recordarlo
fue abonada
con cenizas de la muerte.

La sombra

Dónde estás?
me preguntó la sombra.
Aquí, le respondí yo.
Dónde aquí?
Aquí, en la sombra.
Ah, te creís chistoso.
Y vos te creís sombra!

Desagüe

Si el comienzo del fin es el fin
del comienzo
el sabor sin sabor es el sinsabor
del sabor.

La memoria es el tragadero
del desagüe
y por ahí lo vivido se escurre
exangüe.

¿Dónde están las cazuelas de antaño?

a Sibila Señoret

De dónde vendrá vamos arando dijo la mosca?
En dichos estoy más perdido que el teniente Bello.
Y el teniente Bello perdido de dónde habrá salido?
Sepa Moya, no me preguntes más.
El teniente Bello perdido vive en la amnesia
inmemorial como la carabina de Ambrosio
como el Mambrú que se fue a la guerra.
Ya no se oyen palabras como mentecato
como cuando a uno le decían
eres un macaco, no seas gaznápiro.
Y qué se hicieron pánfilo o badulaque?
Eran tiempos de orfeones en plazas pueblerinas
organilleros de primavera en parques enfiestados
carreras alocadas por playas sin fin
volantines que se van cortados
y se los lleva el viento de septiembre.
Sopaipillas y picarones en invierno.
Dónde están las cazuelas de antaño
esas de ave con chuchoca y albahaca?

Balada de Gaspar Hauser

“Yo quiero ser jinete!”
gritaba desahogado cuando apareció.
Eran sus primeras palabras
y ya tenía barbilla incipiente.
Nadie sabía de dónde venía.
Fue el año 1828
cuando Gaspar Hauser apareció
proclamando con unción
“Yo quiero ser jinete!”
en una plaza de Nuremberg.
Había vivido hasta entonces
en una mazmorra sin luz
Aherrojado por un amo cruel.

Ahora me cuchichea al oído
la clave de su existencia.
La libertad es el azote
del viento en la cara
al galope raudo del corcel.
El jinete es el dueño
de la libertad y del viento.
Le pregunto quién es Dios
el jinete o el caballo
la libertad o el viento?
Sueño que me despierto
atento a su respuesta
y antes de tocar la pluma
sus palabras se me esfuman.

Yo sólo sé que Gaspar Hauser
llegó a ser concejal de la ciudad
y murió a edad venerable
el hombre más misterioso del siglo.
Al acecho en la nieve,
vio la sombra de su asesino agazapado
y cayó apuñalado en el instante mismo
en que descorría el velo de su identidad.

Tchaikovsky

Soy un pájaro lúgubre, compasión!
fatídicamente desgarrado en un ala
por los picotazos rabiosos de Melancolía
y por ahí por la herida me desangro a chorros.
Ah, pero con mi ala diestra prestísimo
voy a despeñar al monstruo al abismo
y apenas restañe las heridas en sordina
voy a remontar como antes la gran altura
y que Mozart me acoja en su reino.

Exilio

En mi simbólico adiós a esta ciudad
me emborraché con tres margaritas
y fue la cuarta la fatal
a cuenta del mesonero ebrio
la que me hizo mirar atrás.
Hallé una antesala de años dilapidados
una recámara de cámaras en desuso
una despensa de máscaras en reciclaje
un cementerio para días no vividos
sonámbulos en una maratón de catacumbas
ufanos en ser los primeros en llegar.
Es hora de volver; pero de volver adónde?

DOS

Primeras impresiones

El primer comentario
que recuerdo escuché en mi vida fue
Dios castiga, pero no a palos.
El segundo fue
qué cara está la vida, por Dios!
La cuestión no es acordarse
de la primera comunión
sino de la última.
La inseguridad es la única
madre del cordero que valga la pena.

Antaño y hogaño

Qué lindas eran las tertulias de antaño
qué fea la cháchara sordomuda de hogaño
que observas a media tinta a la distancia
vidriera de por medio
antes que te saquen el taburete debajo
a la vuelta del *toilette*.
El pulpo, alguien dijo anoche
en el bar donde comí huevas
en la Plaza de la Ópera
no merci, no me appetite.

Mala señal

Sentarse a comer y ser tú
el único comensal
es mala señal
no tener a nadie
con quien conversar
a la hora de los postres
es mala señal
ser tú el único comensal
es mala señal
no tener a nadie
mala señal
a nadie con quien.

Estupor

A la velocidad del caracol
Entre el Este y el Oeste
Cuidarse y no perder el Norte.
Urbano como un huaso de Machalí
Joven dinámico como Matusalén
Rancio como el bebé de *Lady Di*
Vegetal como un dromedario
A la caducidad del mármol
Un paraguas de lágrimas
Un parachoques de brisas
Un parpadeo de topo
Acertijo de contrariedades
USA promete devolver peso a México
Herbert Hoover causó la ruina de mi padre
Hubo entonces que apretarse el cinturón
Hasta quedarse cuasimente sin cintura
Como avispón verde de por vida.

Domingo en el parque

Todos tan risueños que es un gusto
el murmullo sedoso de las hojas traspiran
clorofilas de *jazz* y cosquillea las narices
el aroma de los causeos campestres de antaño.
Este idilio estival de bucólica vibrante
mensajera de cortesías lisonjeras
habrá de tragárselo también el desagüe?

Rutinas de invierno

Uno de esos días despavoridos en que uno se pregunta
 qué ha pasado que ya nunca deja de ser lunes.
 Se viene a este mundo para terminar extranjero?
 El tiempo endurece los surcos concéntricos
 volvemos a pasar por la misma ranura como en sueños?
 Soñé que la cabeza se me caía por un despeñadero
 que no podía rescatarla a tiempo a largas braceadas.
 Uno de esos días para escribir la canción más desesperada
 pretextando en la calle que todo es normal entre sonámbulos
 en lunes nevado y tanto entrecejo fruncido que se viene encima.
 Vi en una vitrina el cuadro de un hombre que no se veía en el espejo.
 Nos advirtieron que así sería sin título universitario
 y toda la pena del mundo lagrimea a raudales de nieve
 mientras adentro hago la cola para el cobro de la cesantía.

Pliego de peticiones

No borren del mapa a la plaza de mi pueblo
 para cuando vuelva algún domingo estival
 al reencuentro de una infancia inconclusa
 al son de la retreta municipal de mediodía.
 Bienvenido a tu cuna, me dirán
 las palmeras rotundas ahora tan precarias.
 Yo también soy hijo vulnerable de Hiroshima
 diré al jazmín humilde y al abejorro zumbón.
 Ve y diles a los enemigos de las flores
 que se achicharren entre sí, me dirán
 y a los demás pétalos que los dejen tranquilos
 o las abejas morirán y la miel se acabará.

TRES

Entremeses

Los checos son los Pagliacci
y los polacos son los Hamlets.
Los irlandeses son los chilenos de Europa
se dice entremeses.
Admitamos que la vida no se ordena a pedido
como se pide un pernil de chancho al camarero.

Cuarto de hora

Todo el mundo tiene
su cuarto de hora
a unos les llega tarde
y lo saborean
como un mosto añoso y señorial
para otros se adelanta
se les deja caer de golpe
sin prevenirles de nada
se encandilan con el juego de luces
sobre el escenario
y ellos
nosotros
al centro
y se preguntan aturdidos
cuándo será de nuevo ese tiempo.

Stravinsky

Fui saltando de reventón en erupción
saltimbanqui de convulsión adánica
en erupción imité a los arlequines.
Yo soy la circunferencia del triángulo
o puercoespín fui que-nadie-me-toque
mis selvas no fueron de tarjeta postal
y fui azogue que-nadie-me-agarre.
Yo soy el Martín Lutero del ballet
fui manada en estampida megaterios
panteras tigres faisanes papagayos
pájaros de fuego polichinela de circo
fui el caos elemental y el tronar.
Yo soy la cuadratura del círculo
desde el fondo de la tierra en espasmos
como cosa de puro divertimento personal
soy fauno Apolo filudo y pastoral.
Yo soy el Napoleón del canto llano.

Tiempos modernos

Deudor como se debe cuando se debe
40.000 muertos más tarde como si nada.
El paso de la estación retrotrae al origen
desde el prepucio atómico a la quijada de burro
es el hombre que mata y no el arma que inventa.
La identidad es un enigma imponderable
todos se pelean por imponérsela al vecino
y el vacío asfixie la alborada entrante.
Ha habido motín de tripulación a bordo
los valores se dieron vuelta la chaqueta
lo mismo da asno que gran profesor
la escala jerárquica se fue a las pailas
la corriente arrastra a tirios y troyanos.
Cómo parar la bola de nieve cuest'abajo?
Hay que apurar el Éxodo
uncirse presto a la yunta de bueyes
trasladarse con los enseres a otro planeta.
Han oído acaso al secretario Weinberger?
“El Tiempo se está agotando”
dijo el miércoles muy fruncido en la TV.
No lo han oído?

Sobreviviente

Valía la pena llegar hasta el fin del ovillo
la madeja todavía sin desenredar
agotadas ya todas las sorpresas
y las mentiras prefetales todavía
intactas en los estuches de la memoria?
Hijo goloso de la *belle époque*
sobreviviente de dos guerras mundiales
que quisieron salvarlo no se acuerda ya de qué
cautivo de las trincheras y de la Mistinguette
las más bellas piernas de Francia
y seguir todavía sin poder retirarse del banquete?
Valía la pena durar tanto tiempo
sin haberlo solicitado siquiera
ni estar en condiciones de disfrutar
del privilegio?
A qué afinidades secretas siguió fiel
en medio del general holocausto
y las uñas que dejó en cada ilusión raída?
Por qué le piden limosna a la salida del café?

CUATRO

El spleen de Nueva York

Tienes que cargarte las baterías solito
 si no te contestan el buenos días
 si te responden con gruñidos
 si te miran con cara de *bulldog*
 o como si fueras invisible.

Peor todavía si te dedican
 sonrisas surtidas no solicitadas
 aprendidas en el *spot* televisivo
 la víspera entre Kojak y Baretta
 y te saluda una coqueta obesa
hayya doin' honey?, pregunta gaseosa
 y su chulo comenta una diligencia
 que hiciera en la mañana por calle 86.

Peor aún si suburbanitos con caras de anticuarios
 aluden a que tú tienes aire anticuado
 y nínfulas aburridas de pestañear sombrío
 ponderan el paletó que llevas puesto
 copetín de *Cointreaux* en alto examinan
 papisas trogloditas se te arriman
 a voz en cuello te prodigan reflexiones
 y en su caldo de tedio se hierven todos
 te sonríen todos los sexos al final
 y tú seguro que todos tienen herpes
 te cortas al cero el pelo al llegar
 a tarasconazos frente al espejo trizado.

Megalópolis

Hay días que no encuentro los zapatos
otros en que me siento dueño del mundo
en control del girar cósmico y del propio
oh, vana ilusión!

Estoy ahora retrosoñando *Art Decó*
los mismos hitos pero otros pólipos
diferentes significados adheridos
oh, desconcierto!

Días en que somos un eco de Dios
otros en que somos un estado de horror
atragantados en una fugacidad maloliente.

Quién podría alcanzar el estado bucólico
en las entrañas de Gran Central un viernes 9 p.m.?
Las Bocatomas de Gran Central se tragan
los racimos humanos y los vomitan
a los cuatros vientos disparados.
A la misma hora a la tarde siguiente
el corazón de la *city* está desierto
hasta el lunes por el fin de semana escuálido.

Oh, vana percepción!
Difícil reponerse el lunes
de la misma ilusión desvanecida
que se remeda desde y para siempre.
Toda una vida igual de 9 a 5?

Es fácil perderse en las fantasmagorías
urdidas en las dos jornadas escuálidas
en que la población exangüe hace un alto
se despereza y sueña, recarga las baterías
para el resto de la semana
y quedar botados por la mitad.

El desenlace puede verse de nuevo
en los tropes ya extenuados que vomitan
las bocatomas carcomidas de Grand Central
el inhóspito lunes a las 9 a.m.
como si la vida tuviera que caber
en una lata de sardinas de 9 a 5.
El momento de verdad los fulmina un viernes
intolerable a las 5 p.m. en las plataformas
de Grand Central *et environs*.

Habrá algunos que no alcanzarán
la carrera el lunes a las 9.
Otros muchos seguirán más rápido
como una ecuación desorbitada
despeñándose por una escalera mecánica
atragantada con una jeringa de drogadicto.

Difícil alegrarse de estar vivos
días hay en que esperamos morir calcinados
ipso facto por los megatonazos que nos prometen
defensores de la paz de acá y de allá.
Ganas de escaparse a Tahití!

New York, New York!

Como gallináceas hirsutas alzáronse
los vecinos de Germantown
et environs.

Juntas vecinales discuten
la huelga de la basura
200.000 toneladas tapando las aceras
jaurías harapientas y perros hidrófobos
se disputan piltrafas amarillosas
barridas por vientos ariscos
a altas horas de la noche.

En Banco de 86 y Tercera
los vecinos recolectan firmas
Necesítanse más policías
imploran en petitorio al alcalde
De qué sirven las vitrinas de calle 86
si se teme por la bolsa y la vida?
Un disidente al pie del petitorio
anota obscenidades y traduzco
“Pico p’al alcalde”.

Esta ciudad es la Calcuta
la gran cloaca del mundo occidental
alguien dice en la junta vecinal.
Fun City is Shame City
dice otro y otro de Nevada
hay que disolver los sindicatos.
Ciudadelas de ratas y batracios
(*Cloaca Novum Eboracum*)
se agitan bajo el Waldorf-Astoria
milagro que no estalla la peste bubónica!
Los jubilados viven en estado de sitio
aterrados por las fechorías de Baby Bandito
pistola en mano
for Saturday night fun.

Un día como hoy

Con aire importante los contertulios beben
 conciertan negocios copa en alto.
 Un parroquiano se rasca la oreja incrédulo.
 Cuatro ejecutivos departen memos, dividendos
 el *boss*, el negrero, el chupamedias y el bello
 el bello indiferente, en cuarteta perfecta.
 En mesa del frente dos pitecantropos me miran
 sabuesos catadura brigada antinarcóticos
 el cromagnon jefe con ganas de pegarme
 300 libras de grasa y qué brillo
 en los ojillos de lombroso asesino.
 Al lado, dos ejecutivos benignos.
 Dan mala imagen, uno de ellos dice
 con tipos así los extranjeros se asustan.
 Dedican miradas reconfortantes y protectoras.
 Espero que se vayan los neanderthales
 no salgo antes que ellos ni loco
 para que me sigan por la Segunda arriba?
 Relucen VISA, Carte Blanche, American Express
 dedos asépticos evitan el vil billete.
 Afuera, bufandas ateridas al viento.
 Me monologo un *bourbon* en mesón de Blarney's.
 Parroquianos siguen con alma en un hilo
 las vicisitudes de los Cowboys de Dallas y
 los Dolphins de Miami en la pantalla gigante
 la misma lesera lobotomizada de almas muertas.
 Ganas de vociferar: "Muera Reagan, viva Sandino!"
 Sembrar el pánico entre la cristalería: "Lombrosos
 métanse por donde saben el Pentágono, pitecantropos
 la TV, mongoloides, y el American Way a la Coolidge!"

Fotos polaroid

a Sandra Ludwig

En los contrafuertes de Germantown *et environs*
sobre acera de Lexington y 83
cae de culo contra el pavimento
petimetre que resbala en cáscara de plátano.
Una anciana semiinválida de sonrisa beatífica
desmigaja pan para las palomas
esperando que la levanten en su vuelo
en la acera de Lexington y 83.
Pasa una rizada madre casi adolescente
se divierte de lo lindo con su travieso pequeñuelo.
Algo más allá pareja de octogenarios
arropados toman sol en sillas plegables
en medio del fárrago impetuoso
de Lexington y Calle 83.
A cuatro cuadras en Segunda Avenida
como mi pastrami en la *delicatessen* judía.
Con gafas que apenas se sostienen sobre narices diminutas
padre de pelo blanco e hijo de barba negra
con aire serio hablan acodados en mesa vecina.
Padre e hijo no sonríen por ningún motivo.
Avenida abajo reinan los fantasmas del Imperio Hamburgo
la constelación de la fiambrería austro-húngara
anuncia orgullosa pollos páprika y cecinas de caballo.
Siniestros bares gangsteriles por Yorktown y la 70
vampiresas añejas borrachas cromagnones buscarroscas.
En bares eslovacos momificados en el tiempo
parroquianos escuchan tiesos fanfarrias militares
palinodias patrióticas de la época de Francisco José.
Rotundos restoranes moldavos menú ganso reseco
afables dulcerías austríacas por la 86
atendidas por ancianas sonrosadas de aire saludable.
Everywhere Irish pubs everywhere.
“Podría usted decirme para qué estamos aquí?”
caribeño copa en mano pregunta jovial en el mesón.
“Con qué fin hemos venido aquí?”

Estupor desconcierto en Irish pub de calle 86.
 “En mi vida había visto tanto loco suelto”.
 Válgame Dios! “; dice recién llegada en español.
 En la caja pago mi pastrami
Four fifty eight out of ten!
 trata de trampear en el vuelto la vieja harpía.
 Dejo propina zumbón saludo a la salida
 rehuyendo ojos la vieja harpía se despide
 y no como la anciana artrítica
 llevada ya por sus palomas al cielo
 de Lexington y calle 83
 esta otra se aferra a la tierra con garras de buitre.
 La radio locuaz *urbi et orbi* imparte
 un glorious *weekend for you*
 en este viernes solitario y gris
 en los extramuros de Germantown *et environs*.

CINCO

Vivaldi

Mustio como zopilote estaba
 cuando se me apareció Antonio
 Antonio Vivaldi, *you know?*
 que bajó a rescatarme
 de repente esta mañana.
 “Vamos, agárrate cabrito
 que nos vamos a volar”
 me dijo al tomarme la mano
 y ofrecerme un concierto
 para violino discordato
 a mi medida y domicilio.

Mi moza musa mimosa

a Eliane Ducazeaux

Alto en el camino a media ruta
 la Dama Imperiosa llama
 nos invita al viaje.
 Imploramos unos momentos más.
 Es una invitación al desvío
 nos decimos.
 Pero ella llama a girones.
 Abandona todo
 ven y sígueme
 ordena la Dama Imperiosa.
 Ignorarla sería posible
 sólo a riesgo de secarse
 como planta de agua mezquinada.
 Hay que abandonar la tarea en mano
 y entregarse a su arbitrio
 ponerse a sus órdenes
 estar pendiente de sus labios
 descifrar sus balbuceos y furores
 hasta quedarnos sin previo aviso
 solos de nuevo
 lelos, zamarreados y orondos
 a veces muertos de la risa
 para reasumir la rutina de los días
 irisada por su intrusión fulgurante.

Matapiojos en Manhattan

El helicóptero que nos vigila día y noche fue un burdo
remedo de tus aspas fosforescentes, milagro volador
jamás igualado.

Creía haberte perdido de vista a jamás en el patio trasero
de la infancia y reapareces como si me reencantaras de
nuevo reinventado.

En la laguna los pololos reman serios o en chacota como
lo hacían en el Parque Cousiño las parejas endomingadas
de antaño en botes alquilados.

Duermen la siesta los ancianos y revolotea airoso un
escuadrón de matapiojos entre el batro silvestre por las
orillas encharcadas.

Matapiojo querido, qué te habías hecho que revives tan
de improviso trayéndome contigo el polen fragante del
tiempo en tu vuelo suspendido?

Habrás vuelto como el hijo pródigo a quedarte o habrás
tú también de escurrirte por la memoria del desagüe inadvertido?

Los jazmines silvestres

Amo el silencio cómplice de la noche
luego de un día minado de acechanzas agobiantes
en que el mundo se viene abajo sin remedio.
La caricia cortante del rocío en primavera
perfumado a jazmines de patios patriarcales.
Cómo vinieron a parar estas florecillas silvestres
a la roca inclemente del Leviatán de acero.
Vuelven por las anchas alamedas los jazmines
su fragancia humilde la traen las gaviotas
en vuelo loco barridas por los vientos
a graznidos vienen a anunciar la entrada triunfal
de la nueva primavera al acecho de la esquina
y la noche grávida con aromas a otros tiempos.
Ah, pobre de nosotros si algún día se marchitan.

Exorcismo

Basta no pienses más
en lo que has dejado a medio camino
en lo que habrías podido ser y no fuiste
en que la vida te duele al atardecer
en que mañana va a caer la Bomba
en que nos haces un favor viviendo
en que la vida te hizo una trampa
en que te echaron mal de ojo al nacer
en que eres pájaro herido en un ala
en que no podrás no podrás atraparla
en que el tren parte y se van sin ti
en que el teléfono sigue interceptado
en que eres otro y no sabes quién
en que habitas la memoria de lo que no fue
en que estás en otra parte y no sabes dónde
en que debes volver a lo que ya no es
en que nos hemos distanciado y no sabes cómo
en que debes madrugar para que Dios te ayude
en que hay que salvar al mundo y hacer algo
en que no tomaste el camino que debías tomar
en que hay que andar y probar lo andado
en que no se abrió la puerta que tocaste
en que todo todo se mueve y nada nada avanza
en que la vida se escurre y te pasa de largo
en que mañana vas a tener otro cólico renal
en que un disco de la columna se te ha zafado
en que estás en una escafandra de buzo y te sofocas
en que te pones nervioso y te pones nervioso de atar
en que hay individuos que te espían día y noche
en que no vas a dormir y te pasas la noche en vela
en que la cabeza se te cae al suelo y hace plofff
en que quizás ya te moriste y te estás soñando.

Un sueño

Tengo un sueño en inglés
 vestido de *velour* verde botella.
 Sombrero borsalino colgado en percha
 cita en reservado capitoné del *Lutece*
 con bellísima heredera de fortuna ultramar
 fumando aromático cigarrillo turco
 en la muelle intimidad del reservado
 rozando su canesú de satín madreperla
 en voz sedosa le deslizo al oído fragante
Don't expect our financial counseling
if I ever had a textile mill in my hands
like a hot potato I would give it up
for grabs for collective ownership
in no time at all by increasing
workers shares on corporate profits
and setting up with them a special fund
for the advancement of the Human Race.

SEIS

Sucedee

La gente cree que vive una película de Kojak
 gente menor que quiere verse mayor
 gente mayor que quiere verse menor
 gente que actúa roles equivocados.
 Soy amigo de la espuma y del sol
 comiendo en restoranes mediocres
 aterrado siempre de morir atragantado con espina en el esófago.
 De repente sentado en restorán-terrazza
 se ve pasar a alguien igual a Jorge Berti o Jaime Laso
 como si fuera de nuevo Los Alemanes,
 año 54, calle Esmeralda, Schnitzel a la Holstein
 sólo turbas animalescas en exhibición de calzones deportivos.
 En esta ciudad sólo grandes crímenes suceden
 quinceañero convierte en tea humana a anciana de 82
 el desplumadero multinacional hace su agosto por Wall Street y Madison.
 Conciertos cultura se anuncian en el *New York Times*
 pero la cacofonía caca del transistor reina suprema
 y ay ay del que reclama
 bang balazo en la cara o zas rebanada en el vientre.
 En Kansas City, Missouri, las cosas no están mejor
 envidioso del don de lenguas
 Mercy Murder, músico punk, estrangula a loro bilingüe.

El candidato

A la entrada del subte en Lexington y 86
con sonrisa hecha en Madison Avenue
en la mañana clara se aposta e invita
engancharse presto al carro de la abundancia.
De la abundancia pa' vos y Wall Street
ganas de increpar al candidato *dandy*.
Ojo vivo a las cámaras pide en folletos
que lo elijan en pos del *American Dream*
y como si fuera un partido de fútbol
promete defensa fuerte y más cohetes.
Jamás se acabará la carrera armamentista
con candidatos como vos, ganas de gritarle
y contratistas chupamedias del Pentágono
llamados a licitaciones habrá
fraudes y coimas a granel habrá
Cresos de la noche a la mañana habrá
mercado a mansalva habrá
balas para los aguafiestas habrá.
El candidato pone la carne de gallina.
Hoy Lexington y 86, mañana el mundo!
Podéis dormir tranquilos, ciudadanos
en SuperChile el candidato en folletos
promete convertir al mundo entero
Rockefeller & la Union Carbide Mediantes
en la esquina de Lexington y la 86.

A una paloma muerta

En la elegante Quinta Avenida
un auto arrolló a una paloma.
Terriblemente herida en un ala
murió en espasmo lento en plena vía.
Solicito, un palomo se detuvo a su lado
a protegerla contra el tráfico
sin saber aún que estaba muerta.
Alguien se inclinó a rescatar el ave
y evitarle al palomo una muerte parecida.
En aleteo afligido la siguió el palomo.
Y en la noche fría seguía allí
quieto contra el parapeto de la acera.
Levántate palomita, le decía
nos vamos a casar apenas apunte el día.

Cena con Kissinger

Ceno con el Dr. Kissinger.
Los vinos húngaros son excelentes, le digo
Sangre de Toro, por ejemplo
pero no me atrevo a hablarle de Neruda.

El Dr. Kissinger es un hombre amable
Méngese es un hombre amable.

Es un hombre amante de la buena mesa
cliente de *La Cocina* de Lorenzo y María.

No tengo cabeza, dicen, y por eso salgo
decapitado en la foto polaroid.
Al lado, el Dr. Kissinger se lleva
a la boca un espárrago a la vinagreta
Lorenzo y María no caben de orgullo.

Me pregunto por mí mismo y me dicen
que estoy al lado.
Hago muñecos pero no sé armarlos.

Una bella mujer llora desconsolada.
Dice que quiere al marido que le arrebataron.
Nos muestra una foto en que aparece decapitada.
Comprendemos que somos hermanos del alma.

El Dr. Kissinger no es más que un sueño.
Él y Mengele se evaporan por la Tercera Avenida
tomados del brazo.

Orador callejero

Ensalzan la libertad para suprimir la libertad
Proponen la paz para liquidar la paz
Condenan la esclavitud para imponer la esclavitud
Promueven la democracia para sepultar la democracia
Predican la virtud para enlodar la virtud
Siembran el odio para destituir el odio
Imponen la dictadura para prevenir la dictadura
Hacen la guerra para evitar la guerra

Damas y caballeros,
esto es el mundo en que estamos viviendo.
Sin menoscabo a la inteligencia de la ilustrada concurrencia
si hay alguien que lo entienda
que por favor pare el dedo.

Miércoles de cenizas

El miércoles me despierta la Gran Explosión
y veo que por error se acabó el mundo.
En una pantalla del tamaño de Manhattan
veo caer luces de bengala, cenizas
en el televisor que jamás apetecí.
Una procesión de sonámbulos pasa
sobre ellos caen filamentos de azufre.
Me sorprende sólo de no inmutarme
el vacío infinito me sume en tedio mortal
como una película de Ronald Reagan
condenado a ver por toda la eternidad.
Lo único que me preocupa es el silencio.
Ayer no más la vecina me torturaba
con su música para monos a todo reventar
y en revancha yo le metía Pergolesi.
Lo más bello creado por el Hombre
el hombre lo destruyó este miércoles
por un error que a nadie sorprendió.

SIETE

Metamorfosis

I

Generalizando
generalidades
generales
generalas
generalatos
generalatas
generalizar
general
generalísimo
generalife
generalotes
generalistas
generalmente

II

Hitler se kissingeriza
Kissinger se nixoniza
Nixon se reaganiza
Reagan se d'aubuissoniza
D'Aubuisson se duvalieriza
Duvalier se stroessneriza
Stroessner se somociza
Somoza se pulveriza
Pulver se hitleriza.

Sonatina de las naciones para clavicémbalo

Se cubaniza Nicaragua
Se nicaragüiza El Salvador
Se salvadoriza Guatemala
Se guatemaliza Honduras
Se honduriza Uruguay
Se uruguayiza Chile
Se chilenuza Argentina
Se argentiniza Bolivia
Se bolivianiza El Salvador
Se salvadoriza el Perú
Se peruanaza Brasil
Se brasiliza Guatemala
Se guatemaliza Chile
Se chilenuza Uruguay
Se uruguayiza Paraguay
Se paraguayiza Estados Unidos
Se estadounidenseza Granada
Se granadiza Zimbabwe
Se zimbabweíza el Caribe
Se caribeíza el Africa
Se africaniza Europa
Se europeíza el Asia
Se asiaticiza Latinoamérica
Se latinoamericaniza Estados Unidos
Se estadounidenseza Israel.

1984

El desconcierto del concierto
es el concierto del desconcierto.

La desilusión del amor
es ilusión del desamor?

El acierto del desacierto
es el desacierto del acierto.

Es la ilusión de la desmesura
la desilusión de la medida?

El deshielo del hielo
es el hielo del deshielo.

La desilusión del velo
es la ilusión del desvelo?

El amparo del desamparo
es el desamparo del amparo.

Es la ilusión del desorden
la desilusión del orden?

El crédito del descrédito
es el descrédito del crédito.

La desilusión de la vergüenza
es la ilusión de la desvergüenza?

El nivel del desnivel
es el desnivel del nivel.

Es la ilusión de la desilusión
la desilusión de la ilusión?

El desenlace del enlace
es el enlace del desenlace.

Tríptico

Uno

El presidente es un gran comunicador
Los poetas son grandes comunicadores
Por lo tanto, el presidente es un Gran Poeta

Dos

Apoye a su club local de Cuentistas!
Pero en la lectura no había nadie.

Tres

Emblema de los Marines:
Mátenlos a todos!
Que Dios los cuente!

Soliloquio de Gutenberg

Ah, si me hubieran precavido!
 Ya nadie me toma en serio.
 Un interruptor es un misterio
 la máquina eléctrica es un misterio
 el enchufe es un misterio
 que se prenda la ampolleta
 es un misterio
 que se vea la luz es otro misterio
 las ondas hertzianas son un misterio
 que haya palabras en el aire
 es un nuevo misterio
 el bip-bip del computador es un misterio
 las imágenes de la pantalla son un misterio.

La imprenta está de capa caída
 y la cuestión es seguir levantando
 cortinas de humo
—vous comprenez?—
 sin pichuleos
 con tecnologías
 en el sentido
 moderno de la palabra
 antiguo
 para mantener a las gentes
 en el misterio
 más ilustrado posible
 y así sigan respirando
 misterio
 misterio
 misterio
 por decreto oficial
 la imprenta se fue al carajo.
 He dicho.

Crisis

El diccionario
ya no da
para promesas.

La crisis es
una crisis
del vocabulario.

Que respondan
los lingüistas
ipso facto!

Qué se hicieron
los Infantes
de Aragón?

Que expliquen
qué fue
de tanta

hermosura.

Opio... oh, pio!

La televisión es el opio del pueblo
el pueblo es la élite de la religión
la religión es el opio de la élite
el opio es la religión del pueblo
la religión es el pueblo de la televisión
el fútbol es la élite del opio
el opio es la televisión de la élite
el pueblo es la élite de la televisión
la televisión es la élite del pueblo.

OCHO

Llamado

Proteja la Democracia amenazada
Suscríbese al *Diario Oficial*
Combata el comunismo ateo
Difame al Cardenal
Cumpla su deber patriótico
Delate hoy a un vecino
Mañana a otros dos
Ingrese a las Fuerzas Armadas
Baluarte de las glorias nacionales
Combata la conjura internacional
Compre aviones AWAC
Helicópteros HUEY
Importe Boinas Verdes
Proteja la Democracia
No se quede ahí parado como tonto
Enrólese ahora mismo.

Lobos grises

De dónde salieron los lobos grises que andan sueltos?
El terror que el zorro implantaba en el gallinero
nadie lo tomaba muy en serio, ni grandes ni chicos
la alharaca despavorida tras su andanza trasquilada
eran Los Tres Chanchitos que salvaban a las gallinas
el lobo no pisaba aún el umbral de nuestra infancia.
De dónde salió el terror rábido de los lobos grises?
Vivieron siempre incrustados como camaleones en el montón
saliendo voraces tras el tufillo a pólvora y carnicería
a saciar l'hambruna acumulada y tratar de parar l'historia.
Los zorros en el gallinero nos hacían reír en las *matinéés*
y el lobo suelto y hambriento no fue divertido nunca
menos aún que una hiena que le ríe a destiempo a la luna.

Soroche

Soroche soroche!
Soroche le sobrevino al Dr. K
Al Dr. K en las Alturas de Machu Picchu.
Sólo se reavivo con coca
con la coca de los Incas
cable UPI fechado Lima Nov. 21.
A tomates destemplados antes en Brasilia
lo calaron estudiantes a cartelones y pancartas.
El Imperio se hace oír a balas
ah, debieran saber los cándidos
con un millón de muertos en caja
se es estadista *emeritus* condecorado
decano de diplomacias cancillerías.
Camas de tortura y caca para los cándidos.
No se sabe cuál fue la reacción de Nancy
consorte carilarga *protégé* de Rockefeller
lo acompañaba en gira a las Alturas.
Con coca se repuso del mal de altura
el Dr K en las Alturas de Machu Picchu
coca de los Incas olvidados en su Geopolítica.
Y siguió viaje a tomar cursos de Democracia.
en Santiago, Santiago el del Nuevo Extremo.
Cobró allí 15.000 por abrir la boca
y prodigó elogios sin cuento al progreso
alcanzado en la fértil provincia señalada
por él
por karamasines
y por Tricky
Tricky Dicky
señalada.

Rayado mural

Por más que te creas la muerte
no eres sino un Papa Doc de maravilla.
Por más que te creas la muerte
no eres sino un Franco de pacotilla.
Por más que te creas la muerte
no eres sino un Hitler de Chaplín.
Por más que te creas la muerte
no eres sino un Quisling de espadín.
Por más que te creas la muerte
no eres sino un Torquemada de guerrera.
Por más que te creas la muerte
no eres sino un Judas de charreteras.
Por más que te creas la muerte
no eres sino un Caín de mala muerte.

Raza de Caín

Veán cómo terminó el Bokassa
emperador ese que desayunaba
con nalgas tiernas de niño.
La tiranía es antropofagia.
O el Idi Amín ese
la cabeza del primo en el refrigerador.
Y el Macías ese
de la Guinea Ecuatorial
su último lamento
no haber torturado más.
Ignoró su propia ejecución
porque se creía Dios.
Así se lo dijo al carcelero
Antes de ser ejecutado
Yo soy Dios, le dijo.

Dios

Está bueno que ya se las arreglen solitos
y se dejen de invocar Mi Nombre en vano.
Hasta cuándo Me joroban con sus leseras!
Tengo cosas más importantes que hacer.
Basta de andar bendiciendo en Mi Nombre
buques nucleares y otras sandeces!
Yo no tengo velas en este entierro.
Se meten en líos
y después se acuerdan de Mí.
Pues bien, se acabó!
Basta de sacramentos y a las andadas de nuevo.
Arréglenselas solitos de ahora en adelante:
Está bueno que Me dejen tranquilo de una vez!
A Mí no Me metan en el baile.
Olvídense que existo.
No vengan más a verMe.
Rásquense con sus propias uñas.
DéjenMe solo por Caridad!
Idolátrense entre ustedes mismos
revueltos todos en la misma chimuchina
y cuídenla chiquillos locos por Dios!
Y ahora no Me metan bulla.
Que quiero dormir en Paz
por el resto de la Eternidad.

EPÍLOGO

Ustedes, los que entran
abandonen toda esperanza.
Al fin, la paz del sepulcro
también ha desaparecido!
No hay necesidad de pena
para llorar a los muertos.
Basta la bomba lacrimógena
para la lágrima del deudo
al ir a enterrar sus muertos.



etc.

Claudio Giaconi



Libros

La Calabaza del Diablo

a Eliane Ducazeaux

*hacer brotar un mundo de la nada
pero no por razones de peso
por fregar solamente por joder*

Pasatiempos
NICANOR PARRA

Ars poética

Por piedad
 no me poemen poemas que no poeman nada.
 Por piedad
 no me cuenten cuentos
 que no me cuentan nada.
 Por piedad
 no me ensayen ensayos
 que no me ensayan nada.
 Por piedad
 no me articulen artículos
 que no me articulan nada.
 Por piedad
 no me panfleteen panfletos
 que no me panfletean nada.
 Por piedad
 no me croniqueen crónicas
 que no me cronean nada.

Magritte

Cuando menos te lo esperas
 te cae la teja de improviso
 has olvidado que olvidaste
 y has olvidado ya qué eras.
 No te pongas el sombrero
 si te han decapitado
 ni las gafas si te volaron
 la nariz de un picotazo.
 Corta el nudo gordiano ¡zas!
 No salgas todos los días
 a comprarte la misma corbata
 de nudo triangular incrustado.

Cavatina para una ópera de Erik Satie

¿Hay algo más divertido
que salir todas las mañanas
a comprarse la misma aspidistra?
Cada vez que me quiebro la pierna
hago cosquillas a mi puercoespín pequinés.
Tú no eres ancho de hombros
ergo, no eres un virtuoso del piccolo.
In tempo de irregularidad menstrual
Lucía di Lammermoor toma Correctol
y luego la fifine y la didine in situ.
Un muchacho muerto fue desenterrado vivo
el lunes bajo 36 metros de mierda.
Que la alopecia no te haga olvidar tu halitosis.

Ulises a Yorick

Resígnate si la rueda ahora rueda sin ti, ¡pobre Yorick!
Burla burlando la rueca insaciable te apuró el cáliz
que sacie su apetito aunque sea para lubricar la rueda.
Cuidado, que no se te pasmen los muslos del cerebro
y el espejismo que Penélope tejiendo a la espera
se te evapora de nuevo de las manos la resbalosa Cirse
dejaste de quererla y en castigo de ahora en adelante
te purga de su red suspendido a medio camino a Itaca
y la Penélope tejedora se troca en la enredadora Cirse
a jirones cerro abajo a las calderas de tu Roca Tarpeya.
¿No sería entonces delicioso contar con una agencia de sosías
darle asueto al ego y colgarlo de la percha pierna arriba
tomar palco y llamar al Servicio Sosías a Domicilio como
otros llaman al siquiatra de perros o al peluquero UNISEX
tomar el fono y decirle mire Monsieur Ferdinand alléguese
al tiro a lidiar con los toros por favor interpóngase?
Venga a sacar la cara por mí para eso le pago ipso facto.
Alas, poor Yorick! los toros precipitándose al matadero
en el afiche de la BBC THE END OF THE RUSH HOUR IS...
una avalancha abismal de toros tragados por el despeñadero
a la espera del expreso de línea 6 en Lexington y la 86.

Pirañas y rapiñas

Si en la rapiña y en la piraña
 las letras son las mismas
 la cuenta regresiva no cuenta.
 Lo que sí cuenta es la espera
 a la espera de que pase algo
 un espejismo en el desierto
 lleno de un andar y desandar.

Ardillas de Central Park

Eres tan hacendosa en tus afanes y haces alto
 vienes a regodearme con indiferencia chinchosa
 entre tus vecinos alados te sientes en familia
 nunca les disputas el alpiste a los gorriones
 eres tan miedosa que hasta ellos te asustan.
 Bellotas duras busca tu hociquillo puntiagudo
 me dejas pasmado con tus acrobacias arbóreas
 de una rama saltas a la otra como titíes
 surcando el aire nadie te molesta y eres reina
 los turistas se enamoran de ti y te toman fotos
 parándote en tus patitas traseras les coqueteas
 meneas la cola preguntándoles si tienen maní.
 Un perro agazapado se acerca para atraparte
 en un santiamén te trepas a lo alto del cedro
 midiendo de arriba abajo la frustración canina.
 Sí, el hombre llegó a la Luna
 pero ¿habrá un hombre en el globo que pueda emular
 la destreza de la ardilla de Central Park?

Paranoia

UNO. Que nadie se dé cuenta
de que soy el Hombre Invisible.
DOS. Que tampoco nadie se dé cuenta
de que soy el hombre visible.
TRES. Que nadie se dé cuenta
que acaso sea un poco el hombre visible.
CUATRO. Que nadie se dé cuenta
de que tal vez esté siendo bastante Hombre Visible.

Rosa vespertina

La rosa de la tarde te llaman, o rosa vespertina
florezilla tan minúscula que nadie se percata de ti
por los bordes del sendero mueres una vez más
demasiado pronto vives la muerte de tu vida fugaz
en dos o tres horas te precipitas a tu muerte veloz
al ponerse el sol pero qué cola deja tras ti.
Expertos en la materia explican que tu crisálida

no más grande que un espermatozoide que ovula
y trae de vuelta a la vida a la célula moribunda
retornándola prestísimo a su primavera perdida.
La Fuente de Juvencia ya se bajó de la mitología
y sus cápsulas están al alcance de todos los bolsillos.
Por minúscula que seas Santa Rosa Vespertina te llaman
tus fieles que sólo ahora reparan en ti mea culpa por no
percatarse de ti durante las horas de tu vida fugaz
y ya no eres la rosa minúscula sino la gigante Santa
Santa Rosa Vespertina entre tu grey agradecida.

Panfleto

La Virtud se apoderó de la Opinión
 los Ejércitos de Moloch han triunfado
 en todos los cenáculos.
 La Virtud se apoderó de la Educación
 los Ejércitos de Moloch han trepado
 en todos los pupitres.
 La Virtud se apoderó de la Religión
 los Ejércitos de Moloch han diezmado
 en todos los púlpitos.
 A todos les llega la hora
 sí, pero a unos demasiado tarde.
 La Verdad os hará libres
 sí, pero no os servirá de nada.
 ¡Sálvese quien pueda!
 sí, pero primero los de primera.
 Todos tienen derecho a opinión
 sí, pero unos menos que otros
 No sólo de pan vive el hombre
 no, pero de poesía tampoco.

La gata

La gata se pasea displicente por el departamento, va y viene.
 Hay que vivir con una mascota. Los ancianos que viven con
 alguna mascota son 20% menos propensos a caer en ataques de
 hipocondría. Pero yo no tengo gata. Se trata de una gata imaginaria,
 tan imaginaria como la gata imaginaria de Nicanor Parra.

La gata salta para atrapar una mosca y puedo sentir su frustración,
 al ver que al animal la mosca siempre se le escapa. La mosca,
 sólo una millonésima de tamaño del animal, se burla de él. Bella
 depredadora, de ojos alucinados, que muestran esfuerzos por
 desasirnos de su encanto.

El instinto depredador de la gata sabe que raramente logrará atrapar
 al bípedo volador que será siempre más veloz que ella. Comparto su
 frustración. ¡Yo, Homo sapiens!

Ensayo



CLAUDIO GIACONI

un hombre

EN LA TRAMPA

(GOGOL)

Premio Gabriela Mistral

ZIG-ZAG

*DEDICO este libro a aquellas personas
que con su estímulo lo hicieron posible:*

*A Sibila,
y a los doctores Gastón Fuenzalida Bade
y Fernando Oyarzún Peña, con gratitud
por la atención profesional y humana
que me dedicaron en momentos difíciles.*

C. G.

Чему смеётесь? На А собой смеётесь!
(Гоголь)

¿De qué se ríe usted?
¡Usted se ríe de sí mismo!
Gogol

EXORDIO

Estimo necesario advertir que el ángulo que he escogido para observar a Gogol es el de su relación con la problemática del hombre de hoy, señalando de paso el porqué de su vigencia eterna, la cual contiene algunos alcances ideológicos y políticos de actualidad insoslayable. El ensayo que se ofrece a la consideración del público toma al novelista ruso como el punto de partida para una interpretación del espíritu contemporáneo, bañado de gogolismo –como se verá– a través de insospechados afluentes.

El autor de “Las Almas Muertas” está menos muerto que los habituales personajes llevados y traídos por la prensa mundial. Desde la trastienda, la enigmática sonrisa gogoliana preside el absurdo que prolifera entre los hombres. Zumbón y burlón, está vivo –cotidianamente en medio de nosotros– en nuestro fariseísmo, en nuestros grandes gestos sin sentido, en nuestro tedio, en la maledicencia con que se roe al prójimo, en la vida que se escurre sin dejar huella, en la pretensión grotesca de muchas actitudes que parecen nobles, en todo lo que es tan viejo como la especie misma; en fin, en la comedia de la vida humana tan conocida, familiar y cotidiana como la tierra que pisamos.

Durante mucho tiempo tuve el propósito de escribir una obra acerca de lo que somos, tenemos y conocemos, haciéndolo, claro está, desde un ángulo crítico. Una obra de la que, por caso, pudiera decirse: “Un asunto común como la vida, pero nada corriente”. Y el resultado es este ensayo que había venido gestándose, ignorándolo yo mismo, desde 1950, aunque comenzara a escribirlo sólo cinco años más tarde, una vez que el objetivo fue visto con entera claridad. El encuentro con el altísimo escritor concretó en gran parte el cúmulo de ideas imprecisas que fueron el primer anuncio del libro. Y tales ideas, repito, no son otras que las más congénitas al ser humano, aquellas que él trae al mundo junto con nacer, es decir, las más entrabadas a su esencia y al patrimonio que le es dado.

A fin de cuentas, Gogol ha sido el epígrafe de algunas de mis obsesiones; un pretexto para componer, en contrapunto, una autobiografía íntima, una suerte de bitácora espiritual. He referido mi *yo* al

ego colectivo que participa de esa realidad esencial y común a todos. Porque, de grado o por fuerza, nadie habrá dejado de preguntarse acerca de la muerte, el pecado, la redención, Dios, la moral y el arte, el absurdo, el sentido del tiempo... Sin contar con que una obra recoge, en su proceso de gestación, mucho más —¡a veces mucho menos!— de lo que el autor haya puesto conscientemente en ella.

En este ensayo psicográfico —llámeselo así si se prefiere y no biográfico— se ha de tropezar a menudo con una, a primera vista, rara terminología: *poeta universal, bruma, substancia sólida, subterráneo, monocentrismo, otro par de ojos, orden particular, orden natural...*, terminología insubstituible con la que el lector ha de familiarizarse, siéndole acorde y perfectamente traducible a su idioma personal.

Y una última advertencia.

En rigor, el libro concluye en el primer fragmento del capítulo titulado “Paráfrasis de los Cíclopes”. Si agregué un epílogo es porque, con todo, restaba algo por decir, probablemente nada esencial para la mejor comprensión del ensayo, puesto que el “cuerpo físico” de éste cesaba de respirar allí; terminaba, repito, en el punto ya dicho. Sin embargo, me asaltó la necesidad de ofrecer o, cuando menos, insinuar una salida, aunque no buscara por otra parte soluciones adventicias. De ahí que estimé indispensable añadir un colofón que resumiese en un fuerte fluido, o mancha, el *élan* de la obra entera, sirviendo a la vez de síntesis sensible a todas las páginas precedentes. Sé que no es la manera usual de coronar un ensayo y, menos aún, que esta suerte de epílogo de un libro en prosa ensayística sea, o pretenda estar, escrito en verso.

No soy poeta, ni me propongo invadir un campo ajeno, pero tampoco niego que hay momentos en que las palabras y el buen sentido, por muy burilada que la prosa sea, son apenas suficientes para rozar la cáscara sin tocar la pulpa, que es lo que interesa. Y, por eso, sacando a la prosa de su quicio y a riesgo de posibles torpezas técnicas, las cuales advertirá puntualmente el purista, opté por una forma de expresión inhabitual pero más próxima al carácter inefable de la cosa expresada.

No resta sino esperar que los temas de esta obra que ahora se publica pasen al lector guardando la diafanidad que tuvieron en el instante de su concepción.

El Autor

PRIMERA PARTE

GOGOL Y SU CIRCUNSTANCIA

Y dijo Jehová a Satán: He aquí, todo lo que tiene está en tu mano: solamente no pongas tu mano sobre él.

JOB, I, 12.

I. Algunos datos históricos

1. Mazepa

Hablar de un hombre histórico es hablar de la Humanidad. Un hombre representativo detiene y contiene la historia: sintetiza su proceso. Conociendo a Gogol se conoce a Rusia.

La familia Gogol, originaria de Ucrania, comarca situada al SO. de Rusia, llamada también pequeña Rusia, estaba formada por propietarios acomodados que perdieron los medios de supervivencia cuando advino la fuerte ola del capitalismo industrial.

Antes de ser un país autónomo, las estepas ucranianas sirvieron de campo de batalla a cosacos y polacos, a turcos y tártaros. La palabra “cosaco”, probablemente de origen turco, aparece por primera vez en el siglo XV. Con ella se designaba todo cuanto implicaba audacia, temeridad, aventura. Los acontecimientos históricos que convulsionaron el suelo ucraniano conformaron el espíritu libérrimo, entre jovial e indolente, que caracteriza a sus hombres y a sus obras.

Dividida en tribus, la primitiva Ucrania no tardó en unirse formando principados —a comienzos del siglo X— y estableciendo las bases del gran Estado de los Rusos. Hacia la misma época, los ucranianos fueron convertidos al cristianismo. La historia posterior fue una larga sucesión de barbarie, saqueos y guerras feroces. Las invasiones tártaras y mogólicas, principalmente, dejaron al país en completa ruina. La confederación guerrera de los cosacos libres —habían sobrevivido refugiándose en las regiones pantanosas— puso fin a la invasión tártaro-

mogólica hacia 1240. En el siglo XV, sin embargo, Ucrania vuelve a ser invadida por los tártaros, en una de las tiranías más sangrientas que se recuerden, prolongándose por más de un siglo, hasta 1590.

Los ucranianos, debilitados por las luchas seculares e impelidos por circunstancias políticas, formaron dos poderosas entidades: Polonia y el Estado de Moscú. El período de tranquilidad fue efímero. Y Ucrania debió librar sus luchas en un frente dividido. Buscando el cese de las hostilidades, se une a Polonia para rechazar la opresión moscovita (fines del siglo XVI) mediante el Tratado de Lublin. La generosidad polaca pronto se convierte, como la anterior, en fuerza opresora. El heroico país resuelve hacer un nuevo viraje y, aliándose a Moscú, rechaza definitivamente a los polacos en el año 1648.

Sólo en 1654 los ucranianos consiguen constituir un país autónomo bajo la tuición del Estado de Moscú. Con Moscú, al cabo, ocurre lo mismo que con Polonia: la protección moscovita se convierte a su vez en una atroz tiranía. Surgen entonces rebeliones esporádicas. Mazepa, héroe semilegendario, se declara en insurrección. (Es muy sugestivo el culto idolátrico que inspiró el guerrero ucraniano en pleno siglo XIX. La frustrada rebelión de Mazepa fue exaltada por numerosos poetas románticos. Sirvió no sólo a Pushkin como tema de una de sus más inspiradas composiciones. El romanticismo europeo, por su parte, celebró en el guerrero —rasgo que bastaría para explicar la predisposición anímica de ese movimiento— la gloria de una derrota). La sublevación y el fracaso de Mazepa en Poltava (1709) dieron lugar a una espantosa represión moscovita, que se prolongó hasta 1764. Ucrania, a partir de esa fecha, quedó integrada al Estado de Moscú y terminó rusificándose.

Esta es la patria de Nicolás Vasilievich Gogol. El novelista que habría de expresar como nadie el fracaso de los grandes ideales del hombre, nació precisamente en Sorochinsky, una pequeña aldea situada en la provincia de Poltava, el 20 de marzo de 1809, es decir, en el mismo lugar en que exactamente un siglo antes Mazepa sufriera su gran derrota.

Los ucranianos, o pequeño-rusos, se han hecho proverbiales por la viveza de su ingenio. Excelentes charladores y devotos de los placeres de la buena mesa; en contraste con los coterráneos del Norte, no

abominan de la vida sensual; viven en una orgía de sol y en perpetua alabanza a la naturaleza. El pasado guerrero ha impreso en ellos rasgos de audacia típicos. En el ucraniano coexiste una curiosa mezcla de espíritu aventurero junto a un sentido patriarcal de la existencia: el nomadismo inquieto y el sedentarismo plácido.

“¡Qué embriagador y espléndido es un día de verano en Ucrania!... No hay una nube en el cielo ni una voz en el campo. Sólo allá, en lo alto, en la inmensidad celeste, tiembla una alondra... Las amplias ramas de los cerezos y de los perales se vencen bajo el peso del fruto. Fluye el río, límpido espejo del cielo, en su verde y altivo marco... ¡Cuán pleno de sensualidad y de dulce dicha está el verano en Ucrania!...”¹.

2. El ancestro: Satán

Se ha dicho que el niño es el padre del hombre adulto. El ambiente familiar y doméstico explica en parte el espíritu de la obra madura de Gogol y, en particular, los conflictos morales que padeció al fin de su vida.

Fue este un niño bastante insólito, esmirriado y enclenque, de magra y desvaída silueta, dueño de una nariz desmesurada (tiene obsesión por los apéndices nasales); ya por esos años la figura de Gogol guarda semejanza con la de un pájaro extraño y fantástico. Dotado de una imaginación enfermiza, cae a menudo en estados de misantropía, en vagos terrores metafísicos, y padece esa “sensibilidad desollada” que más tarde ha de torturar a Baudelaire. Los padecimientos “satánicos” del ucraniano y del poeta francés presuponen una cierta dosis hiperestésica de pubertad mítica, o prolongación fuera de tasa y medida de una edad primera.

Su padre, Basilio Afanassievich, era hombre derrochador y amigo del jaleo. Vivió sin preocuparse jamás por la mañana siguiente. Aficionado a las artes, había escrito algunas comedias hilarantes que dirigió con algún éxito local, oficiando también como actor. Gracias a la proximidad de semejante ejemplo, las aficiones literarias del hijo despiertan a temprana edad, interesándose vivamente por la escena.

¹ *Las veladas en Dikanka.*

Basilio Afanassievich parece haber sido el modelo de varios personajes de la galería gogoliana. Allí están, en la línea picaresca que recuerda los *Entremeses* cervantinos, los petardistas de *Los Jugadores*, el embustero y bullicioso Nozdrev de *Las Almas Muertas* y, no menos, el endiablado bastiburrillo que puebla *Las Veladas*.

En cuanto a la madre, María Ivanovna, mujercita exangüe e irreal, consumida por experiencias ascéticas, habría de ejercer en el hijo, pese a su apocamiento, la influencia formadora decisiva. Poseía ella ese poder hipnótico que, en algunos seres sensibles, equivale a una sublimación de la ignorancia, y que proviene de la fe ciega con que se instala como centro del mundo una idea insignificante a la que se subordina todo lo demás. Triunfo de la hormiga y superación de la pequeñez, gracias al reconocimiento implacable de las propias limitaciones. A los catorce años había contraído matrimonio, muy enamorada, con un hombre enteramente antipódico. Pese al amor recíproco, Basilio Afanassievich no ha podido menos que figurársele un sátiro, cosa que fomentaría sus horrores sobrenaturales y exaltaciones místicas. Tal vez expiaba alguna culpa carnal, que unida a la superstición, en esa mezcla tan común en la Rusia iletrada, daba como corolario un fanatismo religioso de posesa. Basilio Afanassievich, arruinado sin gran dificultad, murió cuando Gogol tenía dieciséis años. El hijo pareció no sufrir en demasía por el deceso.

Del irredento autor de comedias locales, Gogol hereda el humor abigarrado, pero no aquella vitalidad que tenía de complemento. Desde pequeño, por el contrario, cayó bajo el influjo materno, en una dependencia que se vigoriza con el correr del tiempo. Hijo único (los dos anteriores habían muerto al nacer), Gogol vivió todo su período adolescente entre aprensiones y mimos. Es fácil suponer que haya alimentado un fuerte sentimiento edípico. “Todo lo miraba como si hubiese sido especialmente creado para complacerme”, escribe en 1834, culpando a María Ivanovna de su desmesurado egotismo. Añade que no amaba a nadie, excepto a ella.

Más tarde reprocha a la madre los terrores metafísicos que padece: “Una vez –lo recuerdo tan nítidamente como si hubiera sucedido hace un momento– pregunté a usted sobre el Juicio Final y me respondió hablándome de las bendiciones que esperaban a los virtuosos. En esa

ocasión me describió, además, los tormentos eternos de los pecadores, en forma tan horripilante, que todos mis sentimientos se rebelaron”.

El Jehová del Génesis, entonces, como también ahora, no es un buen estímulo para el reposo, pues el niño sugestionable adquirió del fanatismo materno ese concepto de una vida sobrenatural indisolublemente unida a la idea de un Dios más vengador que misericordioso.

“Todos mis sentimientos se rebelaron.” ¿Dónde buscar el afluyente de la actitud negativa de su obra madura, sino en esa rebelión? Sin contar con que expresan determinados fenómenos sociales de la época, ¿quién dudaría de que sus crueles caricaturas de seres “virtuosos” difieren de los puercos apenas porque aquellos usan agua de Colonia y se visten de levita? Existe una distancia insondable entre el Dios-Amor cristiano y el Jehová vengador del Antiguo Testamento, distancia que es posible medir por las consecuencias morales respectivas. Y Gogol fue formado en el culto a ese último, en la creencia de una divinidad en vigilia y siempre alerta para sorprender a las criaturas en falta, un Dios tutelar que provoca un tipo de asociaciones más próximo al infierno que al cielo y que implica tanto la luz como la sombra de su esencia: el ocultamiento de las faltas en una conducta en apariencia irreprochable y, por el otro lado, el demonio, o compensación “inventada” por el Dios del Génesis. Por lo que lleva implícito, el Dios-Temor sería el mejor abono de la hipocresía humana y el punto de partida de la madurez gogoliana, la médula de un pensamiento íntimo –conjunción de beatitud y demonismo– que se sintetiza en su significación ecuménica en aquello de que “no importa incurrir en pecadillos, lo que importa es que los demás sepan que se incurre”. La moral farisaica es obra de un Satanás que vive en la bolsa marsupial del Dios-Temor, a sus expensas y alimentado por el miedo.

Así no resulta extraño sorprender a Gogol inquieto por el “diablo”, encontrándolo a cada paso, dondequiera que esté. La Edad Media, según ha dicho Malraux, se encargó de agotar el terror al Infierno: éste desaparece al llegar el Renacimiento, con la aparición del humanismo. Pero en una remota *isba* rusa no se puede pedir que una aldeana ignorante piense del mismo modo. La teogonía maniquea del Medioevo está notoriamente construida sobre la base del Maligno antes que en la omnisciencia divina. Jerónimo Bosch, por ejemplo, es menos sádico

y monstruoso de lo que comúnmente se cree, al poblar su mundo de engendros; la suya, por el contrario, es una visión reformadora debido al propósito moral que la precede. Con un Ticiano, la atmósfera se purifica, los miasmas infernales desaparecen y el cuadro se inunda de luz. Se trata aquí de la sensualidad gozosa del Renacimiento, la acción de gracias al Supremo Hacedor en una ofrenda de belleza pura.

Desde que sus primeros años oscilaron entre anhelos vagos y medrosas consejas, Gogol ambicionó con desesperada ansiedad una existencia trascendente. En el Liceo Niezhin fue un personaje singular, aunque como alumno nunca sobrepasó una discreta medianía. La “idea fija” enfrentada a la hosca realidad de la vida cotidiana le siembra el espíritu de dudas. (¿Estoy equivocado? ¿O es la vida la equivocada? ¿Son las cosas realmente como yo las pienso?, son las preguntas que pareciera hacerse a cada tropiezo.) Sale de un acceso de misantropía para caer en otro. La suya contrasta con la actitud de los compañeros liceanos, inmersos en la bulliciosa vida estudiantil; él vive distante, inaccesible, sarcástico. Prefiere ensimismarse, cautelando sus grandiosos sueños, en una incomunicabilidad a veces agresiva. Acaso estén en lo cierto sus biógrafos. Gogol, según los hermanos Hofmann, poseía una facultad desastrosa: idealista sin medida en sus buenos momentos, al tomar contacto con la realidad no discernía sino sus aspectos más sórdidos y mezquinos, *ses côtés les plus bas et les plus repoussants, et ceux-là seulement*².

Por último, la hipocondría gogoliana toma formas colindantes con el delirio persecutorio, deformación psíquica que repercute en una despiadada mofa del género humano. No es superfluo advertir que el autor de *Taras Bulba* era descendiente de esos *atamanes* que glorificara en su épica novela. Confluencia racial antagonica e inherente a la duplicidad de la obra gogoliana y que incita a uno de aquellos estudios caracterológicos aventurados y fantásticos. El ucraniano que cantó la epopeya homérica de la lucha contra los polacos descendía, por la rama materna, de los odiados invasores.

2 M. et R. Hofmann, *Gogol, sa Vie, son Oeuvre*, París, 1946.

3. La censura

Un ilustre europeo –el Marqués de Custine–, de paso en Rusia en 1839, observador muy agudo, en una carta desde San Petersburgo escribe unas líneas irónicas refiriéndose al despotismo absoluto del zar. Y es que el monarca, pese a su poder tan ilimitado, teme el reproche y hasta a la simple franqueza más que al acto terrorista. “Todo aquel que ha nacido en Rusia o quiere vivir en ella se pone de acuerdo para callarse indistintamente...”.

Esta es la Rusia de Pushkin, de Lermontov, de Gogol; la Rusia de Nicolás I (1825-1855). El frustrado intento revolucionario de 1825, o sublevación de los “decembristas”, es el prólogo sombrío con que Nicolás se inicia en el poder. Una de las primeras gestiones del nuevo gobierno –que ha de caracterizarse por su regreso a una autocracia absoluta– consiste en organizar un servicio de censura ideológica –la famosa Tercera Sección– creado personalmente por el zar.

La Tercera Sección, conocida también como la “censura de los gendarmes”, actuará desde entonces en forma inclemente y ciega. Al pensamiento de la época lo sofoca la mordaza. Toda obra literaria debe primero rendir cuentas ante los gendarmes de Nicolás, pero algunas de las más valiosas aprueban el examen y por su inocencia aparente burlan a los censores, llegando sin trabas a los lectores más atentos. En otras palabras y repitiendo a Custine: “nada se dice aquí, aunque, no obstante, todo se sepa”. En Rusia, cuna de novelistas gigantes, el genio literario, desde entonces, en no poca medida ha estado en estrecha relación con la mayor o menor habilidad para eludir esa prueba –la de simular convenientemente el pensamiento de fondo– y salir airoso de ella, confirmando a tales novelas algunas de sus propiedades típicas: sinuosa línea de ideas, oscuridad de estilo e introversión acentuada, irracionalidad; a ratos, incoherencia.

De todos modos, por la íntima configuración de su espíritu, el ruso estaba ya predispuesto a la sinuosidad, de manera que la censura vino a cimentar una tradición de verdaderos demiurgos literarios. Como fuera, la libre expresión no se dejaba reducir y respiraba a sus anchas en lo que se llamó el “lenguaje de Esopo”. En Rusia, la oscuridad viene a ser institución nacional. No faltaban escritores que sostenían que sin

oscuridad era imposible en idioma ruso poner de manifiesto la menor inteligencia. Esta es la réplica que Herzen ofrece a Bielinsky en una airada carta, a causa de que el crítico había tenido la mala ocurrencia de reprochar la “excesiva oscuridad de estilo” de una de sus obras.

Si bien la censura fue un desafío estimulante, que obligó a superar un obstáculo inmediato, forjando por ello al escritor ruso su peculiar estilo, también es cierto que favoreció la invasión de imitadores –frutos raquíticos del servilismo estético–, deslumbrados por el clasicismo francés, y de los cuales casi no queda hoy recuerdo alguno. En este aspecto, las cosas apenas han cambiado. En tiempos de la Tercera Sección, no faltaban autores de fama que preferían someterse al bozal, a cambio de canonjías y prebendas. Nada nuevo bajo el sol.

En clima espiritual tan poco edificante, habrían de surgir las dos excepciones más poderosas: Pushkin y, un poco después, Gogol. La actividad literaria de este se desarrolla durante veinte años, a partir de 1831, breve espacio cronológico pero fecundo por la proyecciones de la obra. Él y todos sus seguidores han confirmado que las grandes y verdaderas formas artísticas, aquellas formas que han insurgido como expresión de una necesidad profunda, jamás han sido impuestas ni por las minorías que detentan el poder ni por las castas dirigentes; las han impuesto más bien los dirigidos a su sabor y tamaño, o sea, la enorme humanidad de “humillados y ofendidos”, los pueblos, que sin frivolidades ni carga de prejuicios superfluos saben mejor avizorar el horizonte en relación a sus sueños, ideales y necesidades.

Pobre de la literatura que no sea la morada en que todo lo oficial cesa, cautivo y esmirriado arte es ese que no sea el recinto en que la conveniencia es abolida, más aún, el lugar en que no se realice lo inaudito y sublevante: el lugar en que no se diga la verdad, como sería posible afirmar parafraseando al único crítico digno de respeto, el danés Georg Brandes, que junto con Bielinsky dejó el siglo XIX.

4. Pechorin, símbolo de una época

Rusia atraviesa entonces por un período de gran crisis moral y política. El desajuste entre los viejos y los nuevos tiempos –divorcio entre padres e hijos– crece de día en día. “Como consecuencia, muchos feudos pequeños hicieron crisis, y sus dueños se vieron obligados a buscar empleo en cualquier parte, sumándose a la burocracia, o participando en las nuevas aventuras comerciales y financieras, aunque éstas fueran (como sucedió a menudo) bastante inseguras. Numerosos nobles empobrecidos llegaron a ser socialmente *declassés* o –como el Rudin de Turgueniev– pasaron a identificarse con el “hombre superfluo”, variedad de los nuevos intelectuales tan importantes en la literatura rusa de la segunda mitad del siglo XIX”³.

El reemplazo de la antigua economía patriarcal por la soberanía del capitalismo industrial se efectuó casi inadvertidamente. Desde el desastre napoleónico de 1812, en tiempos de Alejandro I, considerado como el más europeo de los zares rusos, Rusia había descubierto, no sin asombro, su propio poder. El régimen de Nicolás I y su regreso a la autocracia absoluta, al estilo de Pedro el Grande, fue un cambio demasiado brusco y que, por otra parte, no carecía de visión, pues la victoria sobre los franceses significaba para los rusos un gran ascendiente que les daba derecho –sólo entonces– a figurar en el concierto de las naciones.

Nicolás I se propuso continuar un programa de concentración nacional, robusteciendo el aparato político interno y externo que los sucesos de 1812 reclamaban. Los afanes estatales se volcaban enteramente en el ejército y en la industria. La juventud “progresista” se inclinaba hacia la seguridad: servía al Estado, aumentaba la frondosa burocracia, o abrazaba la carrera de las armas. Los intelectuales no se quedaron atrás en este proceso de transformación. Declaran la quiebra del enciclopedismo francés importado a Rusia por Catalina la Grande, reemplazándolo por el idealismo alemán, poderoso e influyente en las universidades y en todos los círculos cultos. De Schelling y Hegel

3 Janko Lavrin, *Gogol*, Londres, 1951.

proviene los ideólogos que, como Bielinsky y Herzen, refunden más tarde esas influencias en una filosofía netamente rusa.

Al referirse a la época de Nicolás I, Lenin opina que la nobleza sólo había engendrado esbirros autócratas, “oficiales borrachos, camorristas, jugadores de naipes, héroes de feria, espadachines, verdugos y dueños de serrallo”. De los nobles venidos a menos nació una generación inteligente pero abúllica, jóvenes inconformistas (“el ejército de brillantes nulidades”, como los llamó Herzen) que luchaban en vano por adaptarse a los nuevos tiempos, sucumbiendo al fin y siendo sus víctimas. Pushkin hizo la autopsia de esta juventud derrotada en su *Eugenio Onieguín*, obra que prefigura la hecatombe que sufrían los cimientos de la sociedad rusa. “Yo seré siempre una criatura sin terminar”, habrá de confesar más tarde Rudin, típico producto de los trastornos de la época precedente. Lo que Byron fue respecto a los ingleses, el atormentado y “colérico” Lermontov lo fue respecto a los rusos, por su ruptura con la sociedad en escombros de su tiempo. Lermontov es el sepulturero de la vieja época, pero también el sepultado. El héroe del día es su Pechorin, un resto de naufragio, inadaptado, caprichoso y seductor, mezcla de Fausto y de Hamlet, que termina sus días en forma oscura y trágica.

Pechorin, sin embargo, no carece de cualidades positivas. Es inteligente y generoso, pero encarna, según lo advierte el propio Lermontov en el prefacio de su obra, el tremendo caos moral y social de su hora. Sólo Bielinsky supo ver el fondo de la naturaleza conflictiva de *Un Héroe de Nuestro Tiempo*. Lo malo de Pechorin, según el crítico, no es su carácter agresivo y destructor. El mal está en la propia sociedad que así lo ha prohijado, a la que acusa por no ofrecer el campo de actividad propicio a los rasgos positivos del héroe, cuya fuerza es suficiente para cambiar el rumbo de la historia. Pero, al no encontrar salida a su tremenda energía, termina aplastado por el peso de una lucha desigual. Por último, Pechorin es una de las más notables síntesis de la juventud de una época de transición y, pese a sus arrestos byronianos, no deja en ningún momento de ser profundamente ruso.

Es importante destacar el carácter pacífico del lento proceso –evolución y no revolución– con que la antigua economía patriarcal rusa cede el paso al capitalismo industrial. Las víctimas más afectadas

por el nuevo giro vienen a ser los pequeños terratenientes, es decir, la enorme mayoría de la juventud representativa. Pechorin, Onieguin y otros personajes literarios en boga aparecen un tanto ajenos a propósitos impugnadores claros y definidos. “Es suficiente indicar la enfermedad”, anota Lermontov en un hallazgo de probidez artística, ofreciendo una lección sobre el deslinde de lo político y lo estético. Sería injusto exigir al novelista funciones de reformador. Ya es bastante que haya sido capaz de hacer eso: indicar el órgano enfermo y mostrarlo; el remedio es otro cuento. Lermontov negaba que su novela fuese una autobiografía, pero, a pesar de su negativa, es más verosímil un Pechorin autobiográfico a modo de hipérbole ya exagerada o disminuida, y en estrecha relación con los vaivenes emocionales íntimos del progenitor, que como un reflejo directo de una realidad externa inmediata. Los Pechorines y los Onieguines son más bien los frutos del padecimiento de la época que una auscultación objetiva y lúcida de ella.

Carcomida la soberanía patriarcal y atrapada la *intelligentzia* en interminables disputas, con los dos grandes bastiones en crisis, la ocasión no podía ser más propicia. Y una plaga de oportunistas, por aquello de “a río revuelto...”, vino a empuñar las riendas políticas e intelectuales, asegurándose puestos claves y espectables posiciones en la administración pública. El nepotismo corruptor, la saturación burocrática, la desvergüenza y el emporcamiento perfilan el rostro de la época.

Es aquí cuando aparece Gogol. Su genio satírico y acusador no podía permanecer en silencio. Las hipérboles ejercían sobre él una poderosa atracción, pero en lo íntimo de su temperamento habrían de serle profundamente ajenas. Al mundo él lo veía en prosa y en sus fisuras más sórdidas.

II. Hacia el orden particular

1. Lo clásico y lo barroco

La antigua soberanía patriarcal, a la sazón reinante en Ucrania, hizo crisis por el nuevo giro de los acontecimientos. A partir de 1828, Gogol fija su residencia en San Petersburgo. Aquí no tarda en ser introducido en el círculo de Pushkin, la máxima figura intelectual de la época.

Diez años menor que el poeta, Gogol irrumpe en 1831 con su colección de relatos *Las Veladas en Dikanka*. Pushkin delira de entusiasmo. “Todo esto es tan inusitado en nuestra literatura que todavía no puedo volver en mí”. Queda así, desde la obra inicial, situado en la cúspide literaria rusa. Y no es raro que el poeta haya sido uno de los admiradores más fervorosos del nuevo prosista. La poderosa voz autóctona que trae el ucraniano tiene la virtud de aventar el arte “oficial”, de barrer la literatura anodina, afrancesada, entonces tan en boga. En los salones y en la vida de provincias, como dice un personaje de Turgueniev, hasta para exaltar las bellezas del idioma ruso se empleaba la lengua francesa.

Los relatos de *Las Veladas* recogen expresiones y costumbres típicas, en un lenguaje pletórico de coloquial colorido. Parecen escritos *sui generis*, al volar de la pluma, con gran espontaneidad y vigor. Para Gogol, esta obra primera –no es aventurado suponerlo– no fue sino una amable distracción que mostraba sólo un aspecto, tal vez el menos importante de su temperamento. Coexistía en el hijo de Basilio Afanassievich la jocundia con un espíritu tortuoso, ciertamente ajeno al de Pushkin.

Gogol no conoce la placidez ni acepta la vida tal como se presenta. Desearía reformarla y se inclina con preferencia a ver sus lados más sombríos y mezquinos. Se halla en su propio elemento cuando tiene algo que ridiculizar.

Sin embargo, ya en la primera obra es posible descubrir algunos de sus rasgos más salientes: el barroquismo y la exaltación lírica, la importancia que adquiere lo sobrenatural, la distorsión de la realidad. Mientras el poeta exhibe un sentido perfecto de la medida, a fin de perfilar el contorno exacto de la realidad, el novelista emerge desde el dintorno, de la viscosa yema hacia la pulida cáscara.

Se ha visto en Pushkin a uno de los poetas más equilibrados que jamás hayan existido. En él se ofrece el caso hartamente infrecuente de que los conflictos personales del creador no se entrometen en la obra, ni es interferida tampoco por las pasiones y turbulencias de su vida. Es el modelo de ese “poeta universal” tan añorado por el Gogol novelista y que le torna inaccesible la mortaja de observador de la pequeñez humana en que vive metido. Pushkin, “poeta clásico no por elección ni por autodisciplina (como a la larga lo fue Goethe), sino por su naturaleza misma”, exhibe entre su yo y su creación una línea fronteriza sorprendentemente nítida. Una variante de este espíritu apolíneo, raro en Rusia, sería aportado por el ucraniano, quien representa como temperamento estético una actitud absolutamente opuesta. Excepto el genio, advierte Lavrin, no hay nada en común entre Pushkin y Gogol. Pero concebir la vida rusa de la pasada centuria sin ambos sería imposible.

Gogol crea un arte diferente al de Pushkin, eslabón último este —y tardío, por diversas razones históricas— del poeta clásico nacional, como Dante o Shakespeare, y su concepto épico-heroico. El prosista malamente podía emularlo, no sólo por su escepticismo ante la vida, sino por sus concepciones estéticas mismas, subordinadas a fines moralizantes, como también por sus dimensiones metafísicas y trascendentes. En más de una ocasión se ha pretendido relacionar la risa gogoliana con la de Dickens. El *humour* plácido y bonachón del novelista inglés, en manos del ucraniano pasa a ser un instrumento de tortura, sátira despiadada que dispara contra la mezquindad circundante. La risa de Gogol, en suma, por la fuerte catarsis que entraña, comporta un propósito moral. De encontrar ancestros occidentales en Gogol,

habría que buscarlos en el abigarramiento rabelaisiano; tal vez en Jonathan Swift y su burla minimizadora, pero, principalmente, en algunos autores ingleses anteriores a Dickens, tales como Smollet y Henry Fielding –este último por la visión antropomórfica–, aunque con seguridad no los conoció.

El pensamiento gogoliano, por otra parte, no guarda ninguna sucesión de continuidad. Es indeterminado: “ha perdido todas sus causas y sus fines”. Sus obras son imprevisibles. Están efectuando vuelcos constantes: desde su comienzo vernacular hasta la sátira social; desde el estilo épico de *Taras Bulba* a la realidad en sordina de *El Capote* o a la caricatura de sus novelas breves. Carece a primera vista de sello esencial, intransferible; imposible determinar cómo era él, el hombre Nicolás Gogol: si exultante, triste o cínico. Al parecer, hallaba una forma de terapia intelectual al traspasar a la obra el cúmulo de ideas fijas, escurriendo en última instancia su imagen íntima. Las abstrusas especulaciones sobre el arte y su misión como escritor, constituyen en un momento sus ideas principales.

“No cabe duda de que en el cuadro de este pintor hay mucho talento, pero la expresión carece por completo de *devoción*; más bien hay algo demoníaco en esos ojos, como si un poder maligno hubiera impulsado la mano del artista.

Todos fijaron sus miradas en el cuadro y comprobaron la verdad de estas palabras. Mi padre se precipitó hacia su obra para ver si era justa esa *afrentosa* observación y vio con espanto que había dado a todas sus figuras los ojos del usurero. Lo miraban de un modo tan satánico y aniquilador, que él mismo se estremeció involuntariamente”⁴.

Los “sentimientos sediciosos” que despierta el retrato en quienes lo contemplan no son para Gogol sentimientos artísticos. El novelista comparte la candorosa ilusión de su personaje. Piensa que la obra de arte sólo se ha hecho para aquietar el espíritu, como si el arte no naciese “precisamente de la fascinación de lo inalcanzable, de la voluntad de arrancar las formas al mundo que el hombre padece para hacerlas entrar en el mundo que él gobierna” (Malraux).

4 *El Retrato.*

De la perpetua contradicción entre lo que el escritor desea y lo que hace brota la obra de arte gogoliano. En un comienzo, la mezquindad circundante inspira al novelista un monótono lamento (¡Qué aburrido es el mundo, señores!), y para compensar tan grises colores se entrega a la apología del “poeta universal” en su sentido ultrarromántico. El “poeta universal” es su mayor subterfugio. Representa para él lo que Pushkin en persona: un ser sobrehumano y olímpico. Se imagina así –exégeta de nobles ideales– en posesión de la “substancia sólida” que tanto anhela. Más tarde se resigna. Busca otros intereses. “Es imposible repetir a Pushkin”, se dice. Se enfrenta con la realidad. Pero no la resiste. De aquí, entonces, que en su arte cruel y deformador la caricatura llegue siempre por conducto irregular, por lo que podría constituir una indecisión del espíritu o, como lo señala él mismo, por encontrar en su persona “reunidas y sintetizadas todas las bajezas posibles”. “Ninguno de mis lectores –confiesa– ha sabido que riéndome de mis personajes me reía de mí mismo...”. Con todo, insinuaba entre sus burlas retazos de ideas que le obsesionan; su objetivo habría sido darles una cohesión trascendente.

En 1843 declara, desde Roma, estar tan peculiarmente constituido, que debe dejar tras sí todo su pasado y recorrerlo, para poder reemplazar una impresión tras otra y “preparar sus fuerzas para la tarea que tiene que cumplir”. Año tras año se promete iniciar esta alta tarea. En vano. En Gogol, como en Baudelaire o en Kafka, importan tanto los proyectos irrealizados como la obra hecha. Durante diez años se entregó a la infructuosa tarea de escribir en “manera positiva” la segunda parte de *Las Almas Muertas*. La “alta tarea” a la que se siente destinado es como sacar chispas a una ciénaga. En la continuación de la novela trata de impugnar el hastío de la primera parte, ofreciendo ejemplos “constructivos”. Escribe y reescribe, sin éxito. Los fragmentos que se conservan son una dura lección para todos aquellos que, como él, pretenden sacar el arte de su quicio, fuera de sus límites autónomos. Los personajes de la segunda parte carecen de esa convicción que, en su aspecto negativo, sobra a los de la primera. Gogol es impotente para expresar lo que ama: la fe, la generosidad, la armonía, los ideales nobles. La risa es necesaria, parece decirse, mientras no distorsione aquellos estamentos sobre los cuales descansa el equilibrio entero

de la vida humana. Decide atenuar la risa al descubrir que ella empequeñece al género humano —por proyectarse sólo en los aspectos más sórdidos—, pero la risa tiende a continuar por su cuenta y riesgo, sumiendo al creador en uno de los conflictos espirituales tal vez más dramáticos que hayan existido.

“El sopor se apodera de mí y todo el pasado se me representa”, escribe en *Terratenientes de Antaño*. Siente nostalgia por ese estilo patriarcal que sobrevive en la añosa pareja de la narración, fuerte e inamovible como roble. Y es el orden natural —la fe en él— lo que da a esos ancianos tal reciedumbre. Evoca en ellos, según se cree, a sus abuelos. El relato, escrito en primera persona —fruto de la visita que Gogol, ya famoso, hiciera a su tierra natal—, está teñido íntegramente por un sentimiento de pérdida irreparable. “Se olvida uno de todo y piensa que las pasiones, los deseos y aquella influencia intranquilizadora del mal espíritu que excita al mundo no existen”. Pocas veces frente a la vida se ha dado un terror semejante. Demasiado tarde comprende que la risa no era buen antídoto para sus “bajezas”.

2. Gogol y Pushkin

Volviendo a la relación con Pushkin, Gogol y su estilo están muy lejos del equilibrio y rigor formal del autor de *Eugenio Oneguín*. El credo estético del “bárbaro ucraniano” es: “No basta que lo bello sea bello; debe además ser soberbio”. Es decir, algo deslumbrante, exornado con lujosos paramentos retóricos. La continencia parece inspirarle un profundo desprecio. El mundo aparential —o “mundo de las evidencias”— no le interesa, a menos de revestirlo con un despliegue ostentoso de pleonasmos y metáforas. En ocasiones, la plétora de metonimias, oriflamas y sinécdoques con que reviste su prosa termina por ocultar el objeto o por hacerlo irreconocible.

De la mistificación —a ratos consciente— de la realidad resulta una “realidad-otra”. De este modo, los objetos adquieren dimensiones insólitas. Acaso pensaba en ello Virginia Woolf cuando, en el prefacio de *Mrs. Dalloway*, escribió que nada es tan interesante como buscar la verdad, o presentirla detrás de las “inmensas fachadas de la ficción”. O, lo que es lo mismo, la realidad más la carga subjetiva del sujeto, es

decir, de quien la ve: apariencia y esencia, versión integral del objeto dado. En ninguna obra gogoliana aparece, en verdad, más nítido el desdoblamiento que en la sencilla historia de *Terratenientes de Antaño*. El soplo inquietante del relato fluye de su misma placidez, como si la bucólica simplicidad de Pulkeria Ivanovna y Afanasy Ivanovich, el anciano matrimonio, encubriese algo que debería permanecer secreto para la tranquilidad del género humano. Los esposos parecen trasminados por otra presencia, como si a través de ellos hablase *Otro*. Virginia Woolf piensa en ese *Otro* cuando dice que escribir es “un modo de actuar como médium”. Y, luego, se pregunta qué es la realidad en literatura. “De pronto se le ocurre que es una cuestión de perspectiva —anota una exégeta—. Los escritores colocan la realidad a tal o cual distancia. Ejemplo de distancias diferentes: Emily Brontë y Defoe”.

Gogol está alejándose o acercándose, en un ejercicio continuo. Se complace en el juego, acaso porque recae en su comicidad. A la lógica antepone el absurdo; al buen sentido, la gratuidad; a la certidumbre, la equivocación. ¿Qué quedaría de *El inspector* si se le sustrajese el equívoco, base sustentadora de la comedia? ¿O del episodio del Capitán Kopeikin en *Las Almas Muertas*? Pero el equívoco premeditado —revés de la lógica— posee otra virtud: llevar la mera ficción a regiones insospechadas, hacia una realidad incorpórea, o *metarrealidad*. Porque el hombre que llegará a ser un gran artista, como quiere Malraux, empieza por descubrir que es más sensible a un mundo particular, el del arte, que al mundo común a todos; o, lo cual es lo mismo, que la visión de todo artista es irreductible a la visión común.

En la prosa gogoliana, las cadencias rítmicas, la profusión de tropos o las morosas amplificaciones no tienen, a menudo, fin determinado alguno, excepto el de complacerse en sí mismas. ¿Cómo son válidas, entonces? Sólo por su incoercible gratuidad. Pues hay muchas maneras, relacionadas con diferentes matices de temperamento o de gusto, de entender —y valorizar— las creaciones literarias. Desde aquella que se polariza exclusivamente en el desvelo estilístico (Gabriel Miró) o esa que se sirve de la prosa como de un fin instrumental para describir hechos externos (Walter Scott), y que da en ocasiones una resultante interna (Balzac, Dickens); hasta esta otra que traspasa la semántica y desentraña la vibración íntima, la vida secreta, lo que, en suma,

palpita inaprehensible y huidizo más allá de las palabras mismas, a las que designa y trasciende en una suerte de transmutación mágica. El rechazo de un fin puramente instrumental parece lógico, pues a Gogol no ha de interesarle jamás la “acción por la acción”, pero sí la acción como una posibilidad de aprisionar el secreto *fluir* de las cosas.

No es raro que con cualquier fórmula expresiva que no fuese esta última, el novelista quedase frío y viera en los rebosantes argumentos de ficción un hato de mentiras o, acaso, una ingenuidad mayúscula. El nudo argumental de *Las Almas Muertas*, su obra mayor, es apenas un pretexto para presentar una realidad particular, distinta a la del mundo de las evidencias. Es significativo que, en un comienzo, este novelista que no necesita tramas haya querido ser un Pushkin. Un siglo más tarde, Thomas Wolfe quiso ser un Byron. Idéntica desconfianza —la del novelista norteamericano— en la palabra como medida definidora. Igual repugnancia frente a su contingencia utilitaria, que determina una convención de las formas. Los afanes de ambos están encaminados a elevar la prosa a categoría trascendente, reveladora, a esencia poética. Los comentaristas que, como Chernichevsky, no disimulan su avidez por atraer a Gogol a la órbita particular de sus ideologías parecieran vivir en las nubes. ¿Tan fácil les resulta olvidar el subjetivismo, la voluntad de estilo, la metafísica, inherentes a su obra? Tanto en el espíritu como en la letra, Gogol no corre buena suerte entre los ideólogos de la “utilidad”, es decir, los críticos que han fraguado el mito “realista” de su obra. Hasta el hecho de que Bielinsky viera en él al fundador del realismo tiene, como ha observado Lavrin, algo equívoco, pues la actitud realista de Gogol esconde más bien el temperamento de un romántico frustrado. La estética gogoliana tiene tanto de realista como metafísica podría tener la de Gorki. ¿Por qué están ahí —es lícito preguntar— las alucinaciones de Bachmachkin, la demencia de Poprishev que se cree Fernando VIII, la “nariz perdida” de Kovalev (el barbero Iván Yakovlievich, temprano en la mañana, desayunando: “Metió los dedos y sacó..., ¡horror!, ¡una nariz!...); la flotante ingravidez de Jlestakov, Tentetnikov, Iván Fedorovich Schpoñka; en fin, la obra toda trasminada de aires fantasmagóricos y sobrenaturales?

“Observamos esto para que los lectores sepan por qué se puso a bostezar la muchacha rubia mientras le hablaba nuestro héroe. Sin

embargo, este no lo notaba en absoluto y le contaba muchas cosas agradables que ya había tenido ocasión de contar en distintos lugares: en la provincia de Simbirsk, en casa de Sofron Ivanovich Bespechni, donde se encontraba entonces la hija de aquel, Adelaida Sofronovna, y sus tres cuñadas: María Gavrilovna, Alexandra Gavrilovna y Aldegueida Gavrilovna; en casa de Fiodor Fiodorovich Perekroiev, en la provincia de Riazán, y en casa de Frol Vasilievich Pobienosni, en la provincia de Pienza, y en casa de su hermano Piotr Vasilievich, y de su cuñada Catalina Mijailovna, y sus sobrinas nietas, Rosa Fiodorovna y Emilia Fiodorovna; en la provincia de Viatka, en casa de Piotr Varsonofievich, donde estaba la hermana de su nuera, Pelagueia Iegorovna, con su sobrina, Sofía Rostislavna, y sus dos hermanas políticas, Sofía Alexandrovna y Maklatura Alexandrovna...”⁵.

¿De qué manera, pues, expresar la vacuidad espiritual de una sociedad absurda que sólo vive para hartarse, dormir y jugar al *whist*? ¿Una sociedad, en fin, tan abúlica que no puede menos de ser una tentación para que el activo Chichikov resuelva convertirse en su victimario? Aquella sociedad de su tiempo, a la cual Gogol ve en ebullición perpetua, traspasada de puerilidad irremediable, encuentra así el modo expresivo que le calza, en forma y fondo. Y, puesto que es impotente para emular el modelo del “poeta universal”, por faltarle fuego, por no descubrir en el hombre nada digno de encender su fe, se desquita entonces en el género humano.

Los dos grandes pivotes de la literatura rusa –Gogol y Pushkin– no difieren menos en cuanto posición ideológica frente a los problemas sociales y políticos de la época. Gogol, un arcaico; Pushkin, un progresista abierto a la cultura de Occidente. El novelista, sin embargo, no ignoraba los problemas de su tiempo, ni estaba ciego ante ellos, pero los hacía pasar por el tamiz de sus conflictos íntimos. Y poco importa que existiesen tales o cuales disturbios en la realidad. Pues la realidad para él era una idea platónica, como si su propio espíritu desdoblado (su yo subjetivo) abriese en abanico delante de sus ojos el mundo perceptible y sensorial. Intuye el contorno de la realidad un poco como los actuales empiristas lógicos, o sea, sólo en la medida

5 *Las Almas Muertas*.

en que ella entraña una problematicidad que lo afecta o que lo compromete; en la medida, en fin, en que esa realidad sea vivenciable.

La maduración poética de Pushkin es la consecuencia natural de un progresivo y armónico crecimiento interno. Pocas veces el paso que media entre creador y creación se ha dado en forma menos conflictiva. Pushkin es un triunfador, pues en su obra no queda resquicio alguno por donde el poeta no se haya cabalmente realizado en plenitud. Gogol, por el contrario, se queja de que “todo está inacabado, hilvanado”. Eternamente insatisfecho, la intimidad de su vida permanece ajena a los grandes triunfos que obtienen sus obras. Y son aquellos proyectos irrealizados –la dramática búsqueda de la plenitud– los que apresuran la frustración.

Es difícil imaginar qué habría sido de Gogol sin Pushkin, complemento insustituible de su labor creadora. El poeta simboliza para él las grandes posibilidades latentes en la raza. Lo ve como un “fenómeno extraordinario –y quizás único– del espíritu ruso”. A Pushkin se deben sus dos obras maestras *El Inspector* y *Las Almas Muertas*. Cuando en 1837 el poeta muere en un duelo, Gogol se encuentra en Roma. Allí recibe la noticia. El impacto es desolador. Declara que todo lo que tenía de bueno se lo debía a “él”... “Él me hizo jurar que escribiría, y ni una sola línea he escrito nunca sin que él estuviera presente ante mis ojos. Me divertía pensando en contentarlo; adivinaba lo que le gustaría más y eso era mi primera y mayor recompensa. ¡Ahora esta recompensa se ha desvanecido! ¿Qué será de mi trabajo? ¿Qué será ahora de mi vida? *El Grande* ya no existe...”.

No le faltaban razones para temer. Desde la muerte de *El Grande* comienza la lucha con sus propias creaciones, siendo la más espantable de todas, la experiencia de *Las Almas Muertas*, cuyas partes segunda y tercera destruyó y rehizo repetidamente, para terminar quemándolas en forma definitiva una semana antes de morir. El renunciamiento a su propia personalidad, proyectada fervorosamente en un ser tan diverso, es síntoma de su trágica disociación espiritual. Jamás pudo sobreponerse a la muerte de “él”. Y no faltan quienes aseguran que la desaparición del ídolo repercutió en su salud física. Para Gogol, fuera de duda, todo eso fue un golpe atroz. Sobreviviría por quince

años. Años espantosos en que el novelista se convierte en una sombra de sí mismo.

“En mi opinión –ha dicho Aksakov–, nunca se recobró enteramente después de esto”.

3. La risa deformadora

El de Gogol es un estilo orquestal. Los instrumentos se oyen en forma alternada. A veces, en las extensas tiradas poemáticas, echa la orquesta al vuelo en un *tutti* de impresionante efecto. Su lirismo proviene, en buena parte, de un deseo de evasión, de respirar aire puro. Su genio introspectivo, al decir de Briusov, “se quemaba hacia fuera”, extravertidamente. En Pushkin, siempre es la palabra justa la que determina su valor estético.

La *realidad-otra*, o realidad mistificada, nunca es tan nítida como cuando Gogol hace transposiciones antojadizas, en una morfología sorprendente, en continuas metamorfosis que deforman o transfiguran las apariencias, sumiéndose en un torbellino absurdo, en torno siempre a una escéptica manera de ver el mundo y las cosas. Como etapa provisional, nada mejor que la risa; nada digno hay en el mundo que pueda tomarse en serio. Las mesas o sillas se parecen a figuras humanas; a la inversa, hay personas que simulan objetos inanimados o animales; sapos, tortas, peces, colchones de pluma, etc. La cabeza de Iván Ivanovich es “un rábano con las hojas hacia arriba”; la de Iván Nikiforovich, “Un rábano con las hojas hacia abajo”; una anciana bajita es “una verdaderamente cafetera con gorro”; y la figura de un hombre alto y delgado, “un campanario de iglesia de pueblo”, o, aun mejor, “un gancho para sacar agua del pozo”. Tampoco está haciendo un chiste cuando dice que el carruaje de la propietaria Korobochka se parece a una sandía. Lo que hace es incorporar la realidad ordinaria dentro de una concepción particular, consecuente con su indeterminismo básico.

Un paso más y el mundo objetivo se tornarí­a ajeno al que todos ven, como ha de ocurrir más tarde con el arte onírico de Chagall o con la “asociación mecánica” surrealista; al extremo de que lo cognoscible, para conformar su lógica particular, adviene por otro conducto, y

sólo cuando una sublógica propia del absurdo pulveriza lo que, en lenguaje chestoviano, podría llamarse el “conformismo de la razón convencional”. Algo semejante ocurre también con el arte flamenco medieval –que, con seguridad, Gogol no conoció–, especialmente en el caso de Brueghel: la complacencia en describir, en grave y solemne tono, futilidades o enredos pueriles (los episodios del tío Miniay y el tío Mitiay, quienes ayudan a mover el carruaje de Chichikov, atascado en un lodazal, atascándolo más y finalmente volcándolo; de Moka Kifevich y Kifa Mokevich, la pareja de borrachos, traída a la narración sin que se sepa por qué ni para qué; la historia del Capitán Kopeikin, el episodio más gracioso de todos, en los momentos en que se descubre la estafa de Chichikov, etc.). Un funcionario judicial está convencido de que Chichikov es el Capitán Kopeikin. ¿Y quién es el capitán?, se preguntan todos. Es un militar retirado, que ha perdido un brazo y una pierna en la campaña de 1812. Solicita una pensión al gobierno y se le hace caso omiso. Amargado, se entrega a la bebida, jurando vengarse de la ingratitud que deja sin recompensa los servicios prestados a la patria. Tal es la historia de Kopeikin, según fluye del interminable relato hecho por el funcionario. Pero, de pronto, alguien advierte que el ágil Chichikov no carece de ninguna de sus extremidades. El funcionario, perplejo, admite no haber advertido ese detalle, pero hace una tentativa para reivindicar su tesis, alegando que la ciencia ortopédica está muy adelantada en Inglaterra y que Chichikov bien pudiera...

Si bien por todo esto se puede ver hasta qué punto Gogol no profesaba gran amor a la lógica, lo importante, sin embargo, es que de este modo está ingresando en un orden particular, divorciado del natural, cosa que ha de formar uno de sus conflictos insolubles y, paradójicamente, de los más fecundos, donde se injertan Dostoievski, Tolstoi (el Tolstoi de *Amo y Servidor* y *La Muerte de Iván Ilich*) y hasta la filosofía neoplatónica de León Chestov. En otras palabras, está realizando la gran ósmosis del arte por su lado más arduo, pues, “como toda conversión, el descubrimiento del arte es la ruptura de una relación entre un hombre y el mundo” (Malraux). Junto con destacar la irredimible vulgaridad de sus héroes, supone que, aunque fuesen menos estúpidos, las cosas no serían muy diferentes. Al igual que en Brueghel, la burla

deviene un fin moral y una aventura teleológica de dudosa suerte. Es sabido que Pushkin, al leer las aventuras iniciales de Chichikov, reía a mandíbula batiente, mas, a medida que la lectura avanzaba, iba poniéndose serio, para concluir en un juicio nada regocijado: “¡Oh Dios, qué triste es nuestra Rusia!”. O, lo que es lo mismo: ¡Qué triste es nuestro mundo y el género humano todo!

“Tengo hambre”, repite una y otra vez el impostor Jlestakov. Es un pobre diablo, de paso en una ciudad de provincia. Los notables de la provincia son todos ladrones y prevaricadores. El falso inspector conoce así agasajos y homenajes a su persona que no había soñado en su vida. Es un hombre nebuloso, indeterminado; cuando traga gran cantidad de comida pareciera resarcirse de su falta de plenitud, alimentando la ilusión de adquirir el “peso” necesario para no flotar. “Parece enteramente que no he comido. Todavía tengo ganas”. En su descarado apetito hay un bacilo de hambre metafísica, tal vez la del propio creador. (Toda forma de glotonería, remitida al psicoanálisis freudiano, esconde un sentimiento de no-plenitud.) Gordos o flacos, en todas las obras gogolianas comen, mastican, tragan, ingurgitan, trasiegan, se hartan, ya sea para llenar el vacío de sus existencias sin grandeza, para aturdir la vida inerte o para “pesar”, en pasajes gastronómicos que son una verdadera antología comestible. En casa de Petuj, en la segunda parte de *Las Almas Muertas*, el anfitrión insiste en que Chichikov se sirva una nueva tajada de cordero. Chichikov, haciendo honor a su pantagruélico apetito, ha ingerido ya una docena de tales tajaditas. “Ni el hombre ni el ave pueden vivir en el mundo sin tener un compañero”, dice Petuj con sonrisa beatífica a quienes exhiben en su plato sólo un trozo de algún manjar.

“A los que tenían dos, les servía el tercero, diciendo:

“—¿Qué es el número dos? Dios quiere a la Trinidad.

“Cuando el invitado ya se había comido tres pedazos, entonces el anfitrión decía:

“—¿Dónde ha visto usted un carro de tres ruedas? ¿Quién construye una *isba* de tres ángulos?”

También tiene a punto un refrán para quienes lucen cinco o más trozos. Chichikov ha tragado ya un lechoncito entero y piensa que el

anfitrión tendrá que darse por vencido. Se equivoca. Su reserva de refranes aún no se agota.

“Petuj, sin decir nada, le puso en el plato toda la parte dorsal de un ternero asado en el asador, con riñones y todo.

“—No puedo —dijo Chichikov.

“—Pruébelo y después me dirá si puede.

“—No podrá entrar, no hay sitio.

“—Tampoco había sitio en la iglesia, pero al entrar el jefe de policía, se encontró”.

“Está como tambor. Ya no entrará aquí ningún jefe de policía”. El vientre está por estallar. Esto es lo que deja un día compartido con Petuj. El amable anfitrión olvida, de pronto, a los invitados: se levanta de la mesa y se deja caer rebasando un sillón para cuatro personas. “Su enorme corpachón, convertido de pronto en fuelle de fragua, comenzó a emitir unos sonidos tales que rara vez se le ocurren incluso a un compositor: se oían el tambor, la flauta y un aullido entrecortado que enteramente parecía el ladrido de un perro”.

Sin embargo, sumido en la bruma, el autor se dice: “¡Qué aburrido es el mundo, señores!”.

III. La nueva época

1. El abrigo de Bachmachkin

Ya el primer relato de *Las Veladas* concluye en un anuncio agorero: “¡Qué tristeza la del abandonado! El corazón se llena de dolor y de pesar, y nada puede ayudarlo”.

En 1834, las fatídicas líneas adquieren cuerpo. En *Mirgorod*, colección ambientada en la provincia natal, que incluye el poema épico *Tarás Bulba*, termina la primera etapa.

Dos años después, al aparecer las *Novelas Petersburguesas*, las dudas se confirman: ciertamente un cambio profundo se ha efectuado en el hombre y en la obra. *El Capote*, de la colección petersburguesa, la novela más famosa de este período, es el síntoma de un vuelco espiritual pocas veces visto. En un lapso de tres años, el cantor de las costumbres aldeanas, el panteísta ebrio de sol ucraniano, el rapsoda de las gestas guerreras, frunce el ceño y mira todo su pasado como algo inexistente, que no le pertenece. Las nieves miserables de San Petersburgo se le adhieren como pólipos. Le fastidian y le atraen a un tiempo. Se adentra entonces en la atmósfera gris. Ya no reinan aquí los espacios libres ni brilla el sol exultante. Y en la sordidez de esas pobres vidas descubre una nueva dimensión del hombre, junto a su implícita e irremediable tristeza.

Escrita en 1835, no bien sale de la imprenta, *El Capote* se convierte en una obra clásica, en un modelo para la literatura rusa del pasado siglo. La novela, como para ocultar su importancia, es sencilla, casi

modesta. Toda su historia se reduce a seguir, en no más de cincuenta páginas, la vida isócrona de un pobre escribiente de notaría, “de quien apenas sí se puede decir que tenía algo de particular”, que gana lo justo para no morir de hambre.

“Bajo de estatura, algo picado de viruelas, un tanto pelirrojo y también algo corto de vista, con una pequeña calvicie en la frente, las mejillas llenas de arrugas y el rostro pálido, como el de las personas que padecen de almorranas”, la existencia de este “héroe” sin brillo dista mucho de ser espectacular. Ir de la pensión a la oficina, copiar documentos con prolija letra (“algunas eran sus favoritas y cuando daba con ellas estaba como fuera de sí: sonreía, parpadeaba y se ayudaba con los labios, de manera que resultaba hasta posible leer en su rostro cada letra que trazaba su pluma”) y regresar a la hora del crepúsculo a una buhardilla maloliente, donde, según se dice, la patrona acostumbra zurrarle; tal es el marco físico de su existencia. Sus compañeros de oficina se mofan de él. Le lanzan pelotillas de papel, le propinan golpes, le impiden entonar su esmerada caligrafía y le hacen bromas que a otro cualquiera pondrían al borde de la locura. Y una vez, sólo una vez, un atisbo de queja: “¡Dejadme! ¿Por qué me ofendéis?”.

Desde el instante de venir al mundo, el pobre Bachmachkin está destinado a ser pasto de las burlas. “El niño fue bautizado. Durante el acto sacramental lloró e hizo tales muecas, cual presintiera que habría de ser consejero titular... Cuantos directores y jefes pasaron; lo habían visto siempre en el mismo sitio, en idéntica postura, con la misma categoría de copista, de modo que se podía creer que había nacido así en este mundo”.

Pese a todo, vive resignado en su desolante miseria. Sin placeres, sin estímulos, vigilando perpetuamente tentaciones que no puede satisfacer su exiguo presupuesto; sin amigos, sin parientes y hasta sin ropa que ponerse. El raído abrigo que usa está desahuciado desde hace varios años. El frío se cuele por sus incontables agujeros. El sastre se niega a hacerle nuevos remiendos. La tela se ha adelgazado por el uso. El escribiente vive enfundado como en una vaina. Evita gestos desenvueltos: podrían partir el gabán de arriba abajo. De pronto, un rayo de luz en su vida. Concibe la idea de adquirir un nuevo abrigo. Sabe que ello es casi imposible. A fuerza de sacrificios, copiando documentos

extras, ahorrando el cabo de vela, reduciendo la frugal ración, después de una eternidad, llega a reunir el dinero necesario. Vive entonces el momento más importante de su vida, su día de plenitud. Va a casa del sastre. Junto a él elige un paño inobjetable. Y luego, la piel. La de marta es muy cara. Se queda con una hermosa piel de gato, que de lejos se podía fácilmente tomar por marta. Estudia el modelo. Día a día sigue los respaldos con el alma en la aguja. Al contemplarse vestido con su nuevo abrigo, se siente transportado a otro mundo. Su presencia en la oficina causa estupor. Para celebrar el acontecimiento, es invitado por un alto funcionario, con la secreta intención de burlarse de él, a una fiesta que ofrece en su casa. Allí pierde su compostura. Se emborracha lastimosamente y se convierte en hazmerreír de todos. De regreso a la buhardilla, es asaltado. Al volver en sí, descubre con espanto el robo del abrigo. Incapaz de sobreponerse a la pérdida, muere pocos días después con la razón extraviada.

Por este filón, Gogol penetra en nuestro tiempo. ¿Cuál es su descubrimiento? Así como Copérnico demostró que la tierra no era el centro del universo, el autor de *El Capote* hiere de muerte el satisfecho antropocentrismo del siglo XIX. Los héroes en uso, coetáneos de Bachmachkin y a despecho del sistema copernicano, continuaban siendo centros del universo. Gogol cambia el centro de gravitación. Convierte al hombre en una simple partícula que gira alrededor de los demás o, pecado aún mayor, de la majestad antropocéntrica pasa a un deslucido *monocentrismo*, a un girar en torno a uno mismo, a menudo sin sentido alguno. Bachmachkin, arquetipo del hombre contemporáneo, vago ente metafísico, indeterminado, emerge oscuramente del “subsuelo” a la superficie, a la convivencia humana. Aquí su fatalidad monocéntrica no se encuentra a gusto. Vive desarraigado y padece sin saberlo. Está sepulto por su propia perplejidad de vivir. Experimenta la rara impresión de que la vida está siempre en otra parte. Vive fuera de todo. Intuye la nada tanto como el flujo y reflujo de la existencia. No se integra ni con la una ni con la otra, suspenso en una mitad de camino. Como si la vida fuese una campana de vidrio, a la que no puede entrar ni tocar, se ve pronto, como una mónada divisible, segregado por un sistema selectivo implacable.

Lo nuevo que Bachmachkin trae a la literatura universal es, concretamente, la vida cotidiana y a ras de tierra, la de la mayor parte de los hombres y sus pobres necesidades que son, para quienes las sufren, angustias mortales. Se necesitaba audacia para presentar un personaje cuya aspiración máxima en la vida fuese conseguir un abrigo nuevo. Al lado de los románticos roídos por el *spleen*, o los héroes de interminables aventuras “triumfantes”, Gogol parece decir con melancólica sonrisa: ¡No, señores! Ustedes están equivocados. Los franceses, los alemanes, los ingleses, todos ustedes; los Chateaubriand, los Lamartine, los Víctor Hugo, los Jean Paul, todos están equivocados y escriben mentiras... El hombre no es un vencedor, ni un privilegiado de la fortuna, ni un héroe cuyos actos arrebatan de admiración, ni un saltamontes que pueda escalar castillos para raptar doncellas... Por lo demás, muy pocas doncellas hay en el mundo, y las que se conservan son escasamente apetecibles: es difícil que inspiren tan horrendas pasiones... Ni ardores, ni grandes hazañas, ni modelo de virtudes, ni villanos de encargo... ¿Cómo han podido ver eso ustedes? ¿Acaso no tienen inteligencia? ¿No advierten que eso es inauténtico, artificial y falso? El hombre verdadero, el de carne y hueso, el que camina por las calles y que ustedes, autores ilustres, no ven o no quieren ver, ese, vive de un mísero trabajo, se emborracha penosamente, está preocupado por el alquiler de la buhardilla, por comprarse un abrigo nuevo, por comer una cebolla... ¿Vulgar, desagradable? Entonces la vida entera es desagradable y vulgar; todo es una mentira y ustedes son topos y no escritores; engreídos, gallipavos y tontos sin remedio.

La razón del escaso interés de Gogol por embrolladas peripecias novelescas, o por pasiones de esas que suspenden el aliento, estriba en el —a falta de mejor denominación— monocentrismo que lo caracteriza. Aquellos recursos, usados por buenos y malos novelistas, para él sólo eran artilugios que desleían el eje de la vida humana, aunque paradójicamente este eje fuese la contingencia o la vaguedad. La literatura no es ya sublimación de la realidad. Es la realidad misma. Un severo espejo que la refleja en su inmediatez. Y también en la otra dimensión más importante, inasible e inexplicable. Muere el príncipe y caballero, la capa y espada. Ahora entra al libro el mundo gris de la oficina, el papeleo burocrático; el nuevo tormento humano que ha de culminar

en la obra de Kafka. La vida en estricta prosa. El hombre corriente, insignificante, amenguado por el descubrimiento de su pequeñez y por los despojos de una sublimidad adventicia. ¡Qué rico, en comparación con el héroe de esclavina!...

2. Romanticismo, medioevo y contemporaneidad

Los comentaristas más diversos señalan a Bachmachkin como el progenitor de una nutrida familia de personajes. Pero aún no se ha visto en el escribiente a la encarnadura anticipada del Gregorio Samsa kafkiano. La frase de Dostoievski “todos nosotros salimos de *El Capote*” es una buena prueba de que Bachmachkin excede los alcances fijados por su creador. Con él nacen el “subsuelo” y su ramificación de los “humillados y ofendidos”, uno de los conceptos más fecundos de la historia literaria rusa y que invadió al mundo entero.

Descontando la trascendencia de Bachmachkin como tipo precursor ruso, basta que su *vida mínima* venga a ocupar un sitio tan grande en la literatura para hacer en él un hallazgo de proyecciones incalculables. Encarnación petersburguesa de un momento político y social, su importancia mayor, sin embargo, acaso reside en la gravitación universal que adquiere al cotejarse con los héroes de la época, quienes hoy día parecen insufribles y falsos por ser demasiado hijos de momentáneas pasiones, las cuales, al enfriarse, dejan al héroe en cueros, gesticulante y ridículo como un monigote sin alma. Por lo contrario, el escribiente Akakay Akakievich Bachmachkin, apoyado también en su circunstancia temporal, está amasado con la poca levadura inmutable que confiere al hombre cierta eternidad, haciendo que la vigencia sea perenne y que su espíritu reencarne sin disonancia en cualquier época. Atemporal y universal como no lo hay otro desde Sancho, en cualquier tiempo y lugar habrá un Bachmachkin, como siempre habrá un Quijote o un Hamlet. La trastienda que habitan celosamente los pone a cubierto de la desnudez.

Lo que Herzen quería en sus *Diletantes Románticos* –identificar el clasicismo con el mundo antiguo y el romanticismo con la Edad Media– es, sin duda, más ingenioso que real. A excepción quizás de Víctor Hugo –por paradoja el menos actual de los grandes escritores

del siglo pasado—, nadie mostró ese corte transversal que, como en *Nuestra Señora de París*, por caso, se nutre de un medioevalismo cosmogónico. Pero no es menos cierto que los románticos afianzan una libertad del individuo —y hasta una afectiva lucha de clases— que sólo poco antes, en el período de la Ilustración, era tímido vagido. Herzen no supo o no quiso verla. A través de las tempestuosas polémicas con el clasicismo, impulsor del progreso técnico, el romanticismo dio nacimiento, mal que les pese a no pocos de sus corifeos, al liberalismo económico del siglo XIX.

Después de la Revolución Francesa y de las resacas que dejaron las campañas napoleónicas, Europa, anémica en el remanso que sucede a la furia, debió adaptarse penosamente a un nuevo ritmo, o más bien, debió recuperar el de antes de la Revolución. Todos los espíritus preclaros, formados en el fragor de la acción que inflamara a toda Europa, quedaron en crisis, desconcertados y vacíos por una tregua que les llegaba de no sabían dónde.

De esta manera, Byron, el más representativo poeta de esa crisis espiritual, podía preguntarse seriamente: “¿Quién escribiría si tuviera algo mejor que hacer?”. El día 24 de noviembre de 1813 el diario del bardo inglés registra esta confesión sorprendente: “Estoy convencido de que la preferencia que se da a los escritores frente a los hombres de acción, toda esa importancia que los escritores mismos y el público dan al hecho de escribir, es señal de afeminamiento, degeneración y debilidad” (cit. por Levin Schücking). El moderno ajuste entre pensamiento y acción no es, pues, un fenómeno reciente.

Francia, la nación más maltrecha por la hecatombe, para restañar sus heridas, busca lo que antes impugnara. Descubre entonces a la Edad Media y alimenta lo que no pasa de ser un sueño: la revalidación de una sociedad caballeresca; buscando más una especie de “caballero del ideal” que un símbolo del absolutismo. Herzen enlaza la Edad Media con el romanticismo en lo que este contiene de reacción epidérmica —apropiamiento extemporáneo de usos, mitos y costumbres, precisamente aquello que forma su excrecencia vana—, pero no con el Medioevo de las concepciones morales y teológicas. Bajo este aspecto, quien con mayor razón entronca con el espíritu medioeval es Gogol, y Rusia entera, cuya cultura pasó por alto las tres edades

fundamentales de Occidente: la Edad Media, el Renacimiento y el Clasicismo, para irrumpir de lleno sólo a fines del siglo XVIII, situación de aislamiento que la mantuvo en una Edad Media del espíritu (concepción del Bien y el Mal) y en una prolongada noche secular. Un príncipe ruso confiesa a Custine que el despotismo absoluto, “que es el que reina entre nosotros”, se fundaba en el mismo momento en que la esclavitud se abolía en el resto de Europa.

En Gogol está vivo el espíritu del Medioevo porque, excluyendo el mito caballeresco, hereda de su madre, María Ivanovna, esa concepción teológica y moral fraguada en premoniciones infernales horripilantes. Tampoco deja de latir en él un resabio de maniqueísmo, en la sujeción a dos principios creadores independientes: uno para el Bien (Dios) y otro para el Mal (Satán), viendo con preferencia a este último. Los efectos terríficos de *Viy* o *El Retrato* son más auténticamente medioevales que todo cuanto pudieron idear Víctor Hugo y los románticos juntos.

Acaso por ello, Gogol da la única dimensión del hombre decimonónico que posee vigencia contemporánea: la interior, el rostro secreto que se esconde, la duda que no osa confesarse. Piensa que el hombre de su época, con el que nace el determinismo científico, no tiene ningún motivo para estar ensoberbecido. ¡Y con cuánta razón! Aun hoy, en que el revisionismo cientista preludia un vuelco en su aventurado y tortuoso periplo, la humanidad y sus esencias ontológicas y teleológicas continúan fundamentalmente en el mismo punto. Es verdad que Rusia, como dice Karmazinov a Pedro Stepanovich en *Los Endemoniados*, es por excelencia el país del mundo donde puede suceder todo lo que se quiera sin que nada se oponga a ello. En medio de la eufórica exaltación romántica, aparece en el oriente de Europa un escritor que se burla desdeñosamente de ostentaciones heroicas y de gestos hiperbóreos sin sentido. Mientras el monocentrismo gogoliano prepara al Dostoievski del “subsuelo”, a la *oblomovschina*, a la sátira feroz de Saltykov-Schedrin, a la “paralización del alma” chejoviana, al Tolstoi de las últimas obras, a la filosofía de Chestov y su vuelta a Plotino, al “mito de la postergación” de Kafka; en fin, al antropomorfismo acromegálico de Joyce, a la desintegración del concepto de tiempo de Virginia Woolf y Marcel Proust, al sentido del absurdo de Camus, a la idea expansiva de nacionalidad de Thomas

Wolfe; mientras esa semilla está fecundando el más portentoso vuelco de perspectiva, Europa es inundada por Mosqueteros, Jean Valjeans y Montecristos, por aventuras pueriles y por la peor dulzonería de modistillas que haya conocido el continente europeo.

A Merejkovski le asiste sobrada razón cuando dice que Gogol fue el primer hombre que *vio* lo invisible y el mal eterno, el más terrible. Y conviene añadir que lo vio en virtud del maniqueísmo medioeval anidado en su alma. ¿Dónde y cómo? No en lo trágico, sino en lo trivial, en todo aquello que no es “ni lo uno ni lo otro”; o bien, que es un poco de esto y otro poco de aquello; no en la pasión heroica y sublime, sino en la mezquindad disfrazada; no en el sacrificio ni tampoco en el egocentrismo exagerado, sino en la medianía; no en Dios ni en el bello y majestuoso Lucifer, sino en el “diablo”, que pulula “vestido de chaqueta” y que reina entre los humanos como el rey de la medianía, sin ostentar cuernos inquietantes... “Mientras tanto, el diablo se había puesto muy cariñoso con Soloja. Le besaba la mano con los mismos ademanes que el aguacil a la mujer del pope”⁶.

En Occidente, tal espécimen de escritor no podía considerarse más que como un caso pintoresco. Los mismos rusos no estuvieron muy dispuestos a interesarse por desdichados como Bachmachkin. Los aceptaban, pero, como advierte la hija de Dostoievski, “a condición de que se los sirviesen a lo Jean Valjean”. Su progenitor iba contra la corriente. “Por todas partes se encontraban alusiones al pensamiento, por todas partes había medias pasiones y ausencia de verdaderas pasiones; todo inacabado, todo hilvanado...”⁷. Debía, necesariamente, poseer conceptos nuevos y una visión singularísima. Los menos comprendieron el valor de una literatura que reducía a la justa proporción los lugares comunes inflados por los románticos. El raído abrigo de Bachmachkin había librado una batalla desigual y vencido a un enemigo superior en fuerzas y en número, destronando al héroe convencional tan difundido por la epidemia de Renés, Corinas, Adolfos, Gracielas y Obermanns...

6 *La Nochebuena*.

7 *Roma* (Impresiones de Viaje).

Por cuanto *Las Veladas* reúnen un rico material vernáculo extraído de Ucrania, la pequeña Rusia, pareciera a ratos que la finalidad de Gogol —hasta donde es posible encontrar finalidades en quien más bien las rehuía— hubiese sido echar las bases de una literatura característica, nacional, en la forma y en el fondo. El indudable influjo que ella ejerció en Rusia durante la mayor parte de la pasada centuria es tan grande como tornadizas las circunstancias que inspiraron su gestación. Está claro que la novela rusa nace con él. Y no es desdeñable, dentro del cúmulo de sus iniciaciones, el haber liberado a la incipiente novelística de su tiempo del inocuo clasicismo francés. La influencia foránea, trasvasada en Rusia, se traduce en una literatura anémica, ajena al espíritu nacional, a sus raíces. Gogol propone, pues, la fisonomía fiel de la nacionalidad, fijándola a través de la identidad con las propias realidades. Interpreta así la conciencia autóctona que irrumpe, aún confusa, del vasto caos de confluencias culturales y étnicas, uniendo los plurales elementos formativos del eslavismo para reabsorberlos en una cultura autónoma. Y esta lección ha de ser aprovechada, desde Bielinsky, por los más importantes teóricos. Y será, también, usufructuaria de los mayores dislates y contradicciones.

IV. Gogol y Dostoievski

1. Una opinión de Bielinsky

Si bien la paternidad de los “humillados y ofendidos” pertenece al creador de *El Capote* y, más exactamente, a Bachmachkin, la insistencia en asociar a Gogol con Dostoievski en ese exclusivo aspecto supone una desviación de perspectiva. A través del copista se denuncia a un régimen –el de Nicolás I– en el que Bachmachkin es una víctima propiciatoria y se impugna el estado de tiranía política y social de “esta desgraciada sociedad que no subsiste más que por la violencia” y en la que “un hombre, por poco que se eleve por encima de los demás, adquiere enseguida el derecho, mejor dicho, contrae la obligación de maltratar a otros hombres a quienes está encargado de transmitir los golpes que él recibe de sus superiores” y que “trata de buscar, en los males que inflige, recompensa a los que sufre”. “Así va descendiendo de peldaño en peldaño el espíritu de iniquidad –escribe Custine–, pero por una violencia que llega al extremo de obligar al esclavo a engañarse a sí mismo con tal de complacer al tirano; y de tantos actos arbitrarios de los cuales se compone cada existencia particular, nace lo que se llama aquí el orden público, es decir, una tranquilidad impregnada de melancolía, una paz aterradora, puesto que tiene algo de la de los sepulcros, y los rusos se sienten orgullosos de esta calma. Mientras que un hombre no ha tomado el partido de andar a cuatro patas, es preciso de todo punto que se enorgullezca de algo, aunque no sea más que para conservar su derecho al título de criatura humana”.

Bachmachkin es la expresión fiel de ese estado. Su importancia reside en lo que denuncia y la trascendencia ulterior a esa realidad que caricaturiza pasa a segundo término, pues lo que sostiene verdaderamente al personaje es su crítica infusa. En el crepúsculo, al abandonar la oficina, sigue pensando en las copias, y piensa en ellas porque sin ellas está perdido, deja de existir: en la vida no existen para él sino documentos y más documentos. “A dondequiera que mirase, siempre veía los renglones regulares de su letra limpia y correcta. Y sólo cuando se le ponía sobre el hombro el hocico de algún caballo y este le soplabla en la mejilla con todo vigor, se daba cuenta de que no estaba en medio de una línea, sino en medio de la calle”.

Si no está pensando en las copias, cae en el vacío; y vuelve a aferrarse a ellas, como infligiéndose un castigo. “Cuando notaba que el estómago empezaba a llenársele, se levantaba de la mesa, cogía un tintero pequeño y empezaba a copiar los papeles que había llevado a casa. Cuando no tenía trabajo, hacía alguna copia para él, por mero placer, sobre todo si se trataba de algún documento especial...”.

Es significativo que, hasta el momento del robo de su abrigo, no haya en el copista ni un solo atisbo de rebeldía, pero después de muerto su *alter ego* siembra el terror en las noches petersburguesas. “Después de haber copiado a gusto, se iba a dormir, sonriendo y pensando de antemano en el día siguiente. ¿Qué le iba a traer Dios para copiar mañana?”.

Aunque el mísero funcionario lleve implícita una peculiaridad ontológica, no por eso entraña una metafísica ni tampoco una crítica consciente. Sólo después del robo, a causa de una visita que hace a una “alta personalidad” a fin de solicitar ayuda para recuperar el abrigo, el mundo circundante se le torna conscientemente odioso. La “alta personalidad” está más inquieta por la impresión que causará en otro alto personaje que lo acompaña, mostrándole cómo trata a los empleados subalternos y cuánto es capaz de hacerlos esperar en la antesala. “¿No conoce usted el reglamento? —es todo cuanto responde la “alta personalidad”—. ¿Cómo es que se presenta así? ¿Acaso ignora cómo se procede en estos asuntos? Primero debería usted haber hecho una instancia en la cancillería, que habría sido remitida al jefe del departamento, el cual la transmitiría al secretario, y este me la hubiera presentado a mí”.

Bachmachkin advierte entonces que “nunca en su vida lo habían tratado con tanta grosería, y precisamente un general y además un extraño”. Al salir del bufete de la “alta personalidad” contrae una angina fulminante y al día siguiente se forman en su cerebro alucinaciones atroces, se pregunta por qué el capote viejo está colgado frente a él, cuando tiene uno nuevo; cree estar delante del general, escuchando sus insultos y diciendo: “Perdón, excelencia”; por último, vomita palabrotas tan fuertes que la patrona se persigna, “ya que jamás en la vida le había oído decir nada semejante; además, estas palabras siguieron inmediatamente al título de excelencia”. Después sólo murmura frases sin sentido, pero es posible deducir que sus palabras incoherentes sólo se refieren a una misma cosa: el capote. Finalmente, exhala el último suspiro.

“Así desapareció un ser humano que nunca tuvo quien lo amparara, a quien nadie había querido y que jamás interesó a nadie. Fue un ser que sufrió con paciencia las burlas de sus colegas de oficina y que bajó a la tumba sin haber realizado ningún acto extraordinario; sin embargo, divisó, aunque sólo fuera al fin de su vida, el espíritu de la luz en forma de capote, el cual reanimó por un momento su miserable existencia...”.

Pero aquí no hace sino comenzar una segunda parte en la vida de Bachmachkin, en un cambio de giro fantástico, pero verosímil y necesario al efecto buscado. “Estaba destinado a vivir ruidosamente aun muchos días después de muerto, como recompensa a su vida que pasó inadvertida”. El caso es que se rumorea que durante las noches, en un puente de San Petersburgo, se aparece “un fantasma con figura de empleado”. Y en una de esas noches, la propia “alta personalidad”, petrificada de espanto, es víctima de la aparición. Sólo entonces advierte la injusticia que ha cometido con el tímido copista. Y en este punto —toda la novela converge hacia esta escena final— Bachmachkin se aleja del humillado y ofendido dostoiévskiano.

Bielinsky parece no advertir ese matiz singular. Cuando en 1846 se publica *Las Pobres Gentes*, el todopoderoso crítico acuñó el tan conocido juicio de que con esta obra aparecía “un nuevo Gogol”. Amada Dostoiévski, hija del novelista, no hace mucho honor al penetrante espíritu crítico de su padre cuando, al hablar de sus primeras novelas, declara

que ellas “seguían el género falso de Gogol”. Si bien Goliadkin, de *El Doble*, recuerda a un Bachmachkin más próspero, Dostoievski, a través de ese personaje, está entrando en su mundo temático personal: el “héroe del subsuelo”. En cuanto a *Las Pobres Gentes*, está dentro del espíritu gogoliano sólo en la medida en que ambos novelistas participan de un mismo estado social y extraen como expresión de esa realidad en común los temas que ella ofrece. Por la resignación evangélica y por cierta dulzonería que comparte el autor, la novela de Dostoievski se contrapone al gogoliano maniqueísmo moral y que implica en el héroe de *El Capote* un cierto martirologio, pero de raíz agnóstica, y cuyo medio para llegar a las lágrimas, por un golpe de audacia que pone al mundo patas arriba, es la risa. Y la risa gogoliana no es otra cosa que un instrumento para combatir al diablo, zahiriéndolo para no tomarlo muy en serio.

Dostoievski era demasiado inteligente como para hacer descansar el enorme peso de su edificio metafísico y teleológico en el cilicio de Gogol: el Jehová vengador. El misticismo de Dostoievski es complejo, profundamente cristiano en su raíz ortodoxa, y representa, incluso, una de las manifestaciones más genuinas del espíritu religioso nacional. El de Gogol no posee prosapia de origen ni tampoco unidad; resulta espurio y desintegrador. Para los rusos, su catolicismo postrero es apenas una traición a la causa de la Iglesia Ortodoxa Griega destilada por Bizancio. Por otra parte, es algo pueril el punto de apoyo gogoliano en un diablo regocijado y familiar, que hasta llega a presentarse de cuerpo entero en los relatos vernáculos de la primera época. “Recobrándose algo después, empezó a mofarse del diablo. Le divertía muchísimo oírle estornudar y toser cuando, quitándose del cuello la cruz de madera de cedro, se la acercaba. De intento levantaba la mano para rascarse la cabeza y el diablo, pensando que quería santiguarlo, volaba aún más de prisa”. Con posterioridad, cuando el diablo pasa a convertirse en un grave problema, el novelista elude este lenguaje festivo; y cuanto más serio, tanto más esconde el diablo su presencia física, pues sus apariciones las hace disfrazándose como en el retrato que pierde al pintor Chartkov o, más sutil aún, cuando *actúa* en los embrollos del “falso inspector” o en la exaltación de Chichikov y su caída, por obra de las “malas lenguas”, etcétera.

Para Dostoievski, el diablo tal vez no fuera sino el pretexto necesario para desarrollar algunas de sus brillantes fantasías intelectuales, como lo es la de Iván Karamazov y el pulcro y misterioso personaje que periódicamente lo visita. Una fracción de la otra vertiente gogoliana, la de Bachmachkin –la del “subsuelo”–, es la que riega a Dostoievski. La huella se advierte aquí con más claridad, aun en novelas como *Los Endemoniados* y en otras de la madurez dostoievskiana. El “qué me importa el mundo con tal de que yo pueda beber mi té” es una derivación del ensimismamiento de Bachmachkin, que vive ajeno al mundo común a todos.

Los demonólogos románticos habrían de mirar despectivamente al diablo gogoliano de la primera época. En su forma y fondo, ese concepto de diablo carece de grandeza y de real trascendencia, como que se trata de una simple manifestación pintoresca inherente a las tradiciones folklóricas rusas y a la simple imaginería popular. Es curioso que Chagall, ucraniano también, sea un eximio ilustrador del novelista. La visión distorsionada del autor de *Las Veladas* es consanguínea con el mundo absurdamente lírico del pintor. La pintura de Chagall está dentro de las descripciones vernáculas del primer período gogoliano: muchas de tales descripciones parecen estar “narrando” sus cuadros. “¡Todo estaba tan claro en la altura!... El aire, como una ligera y plateada niebla, era transparente. Todo podía verse a través de él, precisándose incluso cómo, cual un torbellino, y sentado sobre una olla, pasaba ante ellos el hechicero; cómo las estrellas, formando tropel, jugaban a la gallinita ciega y un enjambre de espíritus, rizándose cual una nube, ascendía a la altura; cómo bailaba el diablo a la luz de la luna, y se quitaba el sombrero cuando el herrero pasaba galopando, y cómo volaba la escoba de vuelta de llevar a la bruja donde tuviera que ir... Muchas porquerías veían al pasar. Al ver al herrero se detenían un momento a contemplarlo y de nuevo seguían su camino, mientras este volaba y volaba, hasta que, de repente, todo en llamas, brilló ante él Petersburgo. Había entonces (no sé por qué causa) gran iluminación. El diablo al volar sobre el paso a nivel se transformó en un caballo y el herrero se encontró de pronto montado

en un brioso corcel en medio de la calle. ¡Qué estrépito, Dios mío!... ¡Qué resplandor!...”⁸.

En *La Obsesión*, cuadro de Chagall, se asiste al sacrificio de la crucifixión en un ambiente de aldea rusa. En primer plano, una figura de gran tamaño representa al crucificado; la cruz no está en posición vertical sino tendida en el suelo; en el extremo izquierdo, un diablo sostiene, en ademán de arrojarlo, un gran candelabro con tres cirios ardiendo; a la derecha, una gallina, con algo de pato y con cabeza de paloma, lee un libro (podría ser la Inteligencia que busca otro refugio que no sea el humano para cobijarse) frente a una *isba* de cuyo interior sale, por un ventanuco, una lengua de fuego, y como estampado en la muralla de la choza, un carro con heno tirado por un asno. El cielo cárdeno está envuelto en llamas. Una campesina arrebuja en su chal se recuesta en el aire, tapándose la boca con una mano, diríase que bostezando, riendo, eructando o, más bien, reprimiendo un chisme que pugna por escapársele; en el extremo opuesto, “un enjambre de espíritus” que recuerda una marcha de peregrinos; uno de ellos, el que va a la cabeza, porta un estandarte (podría ser la Verdad). El cuadro entero resume el drama ecuménico entre el Bien y el Mal: el Bien crucificado por la maledicencia, por la enemiga de la Verdad, por el diablo.

El diablo está, pues, entre los hombres; existe, aunque sin prosapia teológica ni olores sulfurosos. Es esa fuerza sutil que paraliza, ese cu-chicheo de medio lado, esas intrigas que entorpecen la conquista de los nobles ideales; en suma, es la ilimitada, la todopoderosa mediocridad que odia las alturas y que en *Las Almas Muertas* fortifica su poderío aniquilador y se adueña del mundo, rebajándolo a su mismo nivel.

2. Lo extático y lo dinámico

Las relaciones entre creador y creación constituyen, probablemente, el mayor antagonismo que existe entre Gogol y Dostoievski. La obra gogoliana rara vez muestra al hombre visto en singular, excepto para desnudar su espantosa abyección moral. *Las Almas Muertas*, con ser la suma totalizadora, muestra apenas un vago atisbo de un hombre

8 *La Nochebuena*.

de integral complejidad, difuso, impreciso y disuelto en la bruma. ¡Ya se verá la significación trascendente que envuelve esta bruma!... En este caso, el novelista se está sirviendo de los personajes como de caretas; usándolos para escudarse. La primera impresión que dejan —y también la última— es que en ellos nada está “fuertemente marcado”. La esencia de tales criaturas es la indeterminación, la cual no disminuye en nada sus peculiaridades ontológicas; por el contrario, las enriquece acuñándoles un sello que les confiere actualidad. Han perdido, como dice el demonio de Iván Karamazov, todas sus causas y sus fines. Flotan en una nebulosa, fuera de los límites normales. Sin proponérselo, el jefe de correos descorre el velo que los cubre. “¿Qué es Jlestakov?”⁹, inquiriere el alcalde. “Ni lo uno ni lo otro... ¡El diablo sabrá lo que es!” responde.

Conformando en ideas concretas la siempre fluctuante vaguedad de sus percepciones, estas criaturas que surgen de una imaginación angustiada sirven para definir al autor, encubriéndolo, nunca revelándolo. ¡Lejos han quedado ya las jubilosas evocaciones de la tierra natal! A medida que el sujeto ha ido suplantando al objeto, el novelista interpone mayor distancia entre el panteísmo inicial y la realidad presente. Ya no participa en lo que discurre. El relato, como si fuese un acto mediúmnic, ajeno a su voluntad, viene a tomar una existencia autónoma, en una falta de participación que anula el nudo conflictivo y esa exaltación dramática tan frecuentes en los escritores rusos. La no participación supone un no compromiso del yo y una carencia, derivada de ese anulamiento, de los factores que animan la pugna entre creador y creación, para dar, en último caso, una forma nueva de conflicto: aquella que proviene de su misma necesidad evasiva.

Por lo que toca a Bachmachkin (“la risa a través de las lágrimas”), las mismas razones que configuran su contemporaneidad servirían para argüir que es una simple caricatura ajena al complejo psicologismo que suscitara a partir de Dostoievski. Estamos, sin embargo, persuadidos de la finalidad catártica de la risa gogoliana para suponer que el único objeto de *El Capote* o *El Inspector* sea una mera astracana farsesca. Si es lícita la hipótesis de que Gogol es vencido por el miedo

9 Personaje protagónico de *El Inspector*.

que le inspira el personaje, sería harto embarazoso discernir si la comicidad de Bachmachkin es buscada o *malgré lui*, en otro acertijo que pone al creador a salvo del riesgo de quedar descubierto. En suma, puede columbrarse que tuvo vagos propósitos de llevar a Bachmachkin hasta las consecuencias extremas, pero no siguió adelante por las dificultades de la empresa.

De su actitud pasiva resulta una cierta indecisión que se destaca como uno de los rasgos dominantes –conjetura provisional– en el autor de *El Capote*. Nunca se entrega por entero. Una parte suya permanece siempre informada, defendiendo en la penumbra el precioso don de la intimidad, el inalienable derecho sobre sí mismo. Nunca se sabe qué es lo que piensa. Tal vez su riqueza de matices y sus vuelcos temperamentales se deban a que se proponía repujar en un gran friso toda la heterogénea gama de tipos rusos, en la que él tanto se identificaba con todos como con ninguno. Hacia la misma época, “las pobres gentes” tendían a desnudar su intimidad humana. Su creador, comprometido entero con ellas, inmolaba su yo en el tapete de la conciencia pública. La actitud concuerda con lo que intelectualmente representa Dostoievski: psicólogo y humanista.

La tendencia de Gogol es la de definir en grandes pinceladas al hombre ruso, un poco empíricamente, en líneas horizontales que diluciden un espíritu nacional; en tanto que Dostoievski penetra en el individuo ya en acción, prefiriendo definir verticalmente y *a posteriori*. Armado de su poderosa broca, llega a ese nervio abisal que se contrae al menor roce. Ese nervio, piensa, entrega su secreto, el secreto de todo.

En parte, la gloria de Gogol consiste en haber expresado lo nacional-colectivo. ¿Cómo esperar lo mismo de Dostoievski, de sus mónadas individuales, perfectamente diferenciadas, que reunidas dan imágenes unipersonales de la nacionalidad debido a su condición singular? Porque, a despecho de las diferencias externas –al menos, en uno de sus aspectos–, los personajes dostoiévskianos son repeticiones de una hechura única. En todos parece alentar un mismo impulso original, que los lleva o a una filosofía nietzscheana de la vida (Raskolnikov, Stavroguin), o a una perfecta comunión (Mishkin, Aliocha Karamazov) o a un misticismo al revés (Kirilov, Iván Karamazov). Impulso variable en sus efectos, pero de idéntica raíz común: una rebeldía ante

el tedio eslavo. Se sublevan por la sospecha de que la vida sea un conjunto de absurdos o, como para Macbeth, el sueño de un loco entre el ruido y el furor, y, por si lo es, recogen sus velámenes e inician rumbo desconocido después de conferir a la existencia un sentido nuevo, a su entero amaño, de absoluta creación personal. El novelista, a través de sus criaturas, coordina la absurdidad del mundo, recreándolo dentro de una coherencia que responde exclusivamente a una construcción mental, a una lógica particular, como también a una concienzuda asepsia y profilaxis intelectuales. Entonces ya no sufren por el sinsentido de la vida. Padecen por –y en– el nuevo sentido que a esta le han dado: Mishkin, por no poder realizar el bien salvando a Natacha Filipovna; Stavroguin, por no poder realizar el mal hasta las últimas consecuencias. Saben que esa soberana libertad hacedora y ordenadora de mundos es lo único que poseen. Demasiado bien saben –y a ello se debe lo ígneo, lo dionisiaco y torturado de sus espíritus– que si se abandonan al no-hacer pierden lo único que los mantiene vivos. Entre el fuego y la bruma, no vacilan; prefieren el fuego. La quemadura les recuerda que no están muertos. Cada una de las tres etapas –acción, contemplación, ateísmo– halla, por diferentes caminos, la salida a un común peligro vital. El tipo característico de Dostoievski es aquel que él mismo definió como “hombre del subterráneo”. El subsuelo es la medida afín. Pero el hombre gogoliano no sale jamás de él. Para el dostoievskiano encierra todas las posibilidades: es su punto de partida. El subsuelo gogoliano es un nicho avergonzado. El dostoievskiano es extraversion dinámica. El subsuelo es la mortaja de Gogol y la redención de Dostoievski.

La perplejidad, al menos momentánea, derivada de la confrontación de Gogol con otros escritores rusos, reside en uno de esos rasgos de su temperamento que lo muestra insincero a primera vista. Lo que en él es huidizo o evasión de compromiso presta a su obra una cierta frivolidad aparente que no se conjuga con el dramatismo de sus seguidores. La distancia que separa el “ni lo uno ni lo otro” del “si Dios no existe, todo está permitido”, es sólo comparable al abismo teleológico que se interpone entre Zenón de Elea (silogismo de la inexistencia del movimiento) y Heráclito de Efeso (teoría del fluir continuo), entre lo extático y lo dinámico. En otras palabras, entre quien permanece aún

indeciso en los orígenes y quien llega al último ramo de la aventura del libre arbitrio. Es que en el creador de Bachmachkin, Chichikov y Jlestakov, forma y fondo viven equidistante y simultáneamente, elementos ambos que gravitan por igual, refundidos en la unidad. No es raro que esto ocurra con artistas que poseen una visión poética un tanto reacia a sistematizar los fines últimos, más intuitivos que racionales, apadrinados, en fin, por incertidumbres que dejan el grueso del pensamiento íntimo fuera de la obra o convenientemente desvaído en una simulación que guarde su secreto incommunicable.

3. Tipos rusos

Para Bielinsky, la perfecta veracidad gogoliana de la vida reflejada se debe a que el novelista es poeta, un poeta de la vida real. Sin embargo, la inconsecuencia del crítico, que por esta misma razón años más tarde abomina del escritor, deja en el vacío lo más importante: lo que Bielinsky y Gogol entienden por realidad no es la misma cosa. Difícilmente lo fuera. A la concepción realista del crítico la informa la “razón utilitaria” afincada en su determinismo histórico de raíz hegeliana. La de Gogol, en su inderivable platonismo. Era necesario llenar ese vacío para evitar las incomprensiones que han rodeado la obra gogoliana. Toda la dialéctica de Chernichevsky, por caso, destinada a demostrar que el autor de *Las Almas Muertas* creaba figuras realistas típicas, “que ponían al desnudo con mordacidad y relieve la propia esencia de clase del régimen de terratenientes y burgueses”, se viene al suelo como un castillo de naipes no bien Gogol sacude un bostezo y confiesa que padece mortales “ataques de fastidio”; y a fin de combatirlos, sólo como una compensación psicológica, es que discurre tales escenas caricaturescas. Es probable que al amor de los gogolianos haya preferido el odio de los antigogolianos.

Únicamente a través de su total encadenamiento fluye una dialéctica de la literatura rusa. La sucesión de Bachmachkin o Jlestakov es, a despecho de los teóricos, interminable, y se canaliza de preferencia en lo que, para sus puntos de vista, es lo más repudiable. El origen del hombre dostoiévskiano, casi enteleguía pura, no es otro que el humilde escribiente, aunque parezca separarlos un abismo. El Bachmachkin

más significativo rebasa con mucho al que conscientemente ideara su creador. Excede el origen expresivo del que nació. Prohija a otras criaturas, sucesivamente. Y aquí empalma con un fenómeno que es extensivo a toda la literatura rusa: la de su continuidad orgánica que se alimenta en una línea conceptual única, desarrollada en forma progresiva y continua, hasta rematar en el límite extremo. Esa liberación de la personalidad humillada, que espera agazapándose la hora del desquite, es el fin supremo de Bachmachkin, libertad aprisionada tanto tiempo entre los muros de la convivencia del orden natural, que irrumpe como torrente sólo después de su muerte; conduciendo a los actos gratuitos de las figuras dostoiévskianas, ya sin mordaza y evadidas de la prisión del mundo común a todos. El grotesco señor Goliadkin, con ser un personaje bastante penoso (imagina que un “doble” lleva su mismo rostro y apellido para suplantarlo y hacerle trastadas), se encuentra ya a mitad de la ansiada meta. ¡Qué diferente cuando poco después goza de la libertad absoluta! El mismo Bachmachkin, si viera las cosas que en sus distintos grados de evolución llegará a hacer, se quedaría mudo de asombro. Véase uno de estos actos *porque sí* en la confesión que hace Valkovsky: “He aquí lo que había imaginado para divertirse: se quedaba desnudo como Adán, no conservando más que los zapatos; se echaba sobre los hombros una amplia capa que le llegaba hasta los pies, se hundía un sombrero hasta los ojos y salía a la calle, donde se ponía a pasear con majestuosa gravedad. Para quien lo veía pasar, era un hombre como los demás a quien le agradaba pasearse con una gran capa. Pero tan pronto como encontraba un transeúnte aislado se dirigía silenciosamente hacia él, serio y como absorbido en las más profundas meditaciones; parándose repentinamente delante del desconocido, abría su capa y se mostraba en todo... su candor. Esto duraba un segundo; después se tapaba de nuevo y, sin decir palabra, sin que un solo músculo de la cara se le hubiera movido, se deslizaba...”¹⁰. Hasta la monstruosa “confesión” de Stavroguin en los capítulos excluidos de *Los Endemoniados* tiene su origen en esa ruptura del individuo con las formas de un orden natural que lo anulan.

10 Dostoievski, *Humillados y Ofendidos*.

El espíritu de Bachmachkin vaga en las noches petersburguesas, buscando su capote. Es posible toparlo a la vuelta de página de cada novela rusa. Primero, inofensivo, con el germen potencial de su complejidad, hasta agotarse por el largo y minucioso proceso, en el detonante expresionismo de Andreiev. A esta altura llega a su crisis. “¡Por fin te tengo!... ¡Por fin te he cogido por el cuello! ¡Quiero tu capote! No quisiste preocuparte por el mío y hasta me insultaste. ¡Pues bien, dame ahora el tuyo!” El estallido de rebeldía ante la “alta personalidad”, quiéralo o no Gogol, lleva en línea recta a 1917. El escribiente pregunta y busca y desde el otro lado le llega la respuesta de la Revolución de Octubre: “¡Aquí tienes tu capote! ¡No temas, ya no te lo robarán!”.

¿No tiene, acaso, la novelística rusa una variedad de sólo tres o cuatro tipos representativos? Cada tipo, según se ha dicho, es el progenitor de series interminablemente largas que, de un modo individual, reproducen esos rasgos descubiertos en el tipo. No se trata de la variedad de personajes, como en la novelística europea, sino de la progresión constante, de absoluta homogeneidad, con que se desenvuelven esos pocos. Junto a Bachmachkin podría situarse a otro importante tipo nacional: el terrateniente. Vive como un haragán. Vago, difuso, se pasa el día tumbado, se levanta sólo a las horas de comida y se vuelve a tumbar hasta la comida siguiente. Deja, en fin, todos sus asuntos en manos del criado. Ni qué decir que entran aquí en gran profusión los gogolianos Manilov, Tentetnikov, Podkolesin y muchos otros. El arquetipo perfecto llega con el *Oblomov* de Iván Goncharov y adopta variantes en la generación próxima, en los personajes europeístas y liberales que Dostoievski muestra en varias de sus novelas (Versilov, de *El Adolescente*; Stepan Trofimovich Verjovensky, de *Los Endemoniados*; Miusov, de *Los Hermanos Karamazov*, etc.) y declina dando fin a su proceso, en la novela de Saltykov-Schedrin, *Los Señores Golovlev*, tal vez la más grande novela que se haya escrito sobre la descomposición de una familia. El personaje llega aquí a la agonía o a la extenuación degeneradora, ha desenvuelto toda su espiral. La novela de Saltykov preanuncia, por decirlo así, la era del matriarcado; en ella, todos los personajes que representan el esfuerzo y el tesón son mujeres; dominando a todas emerge la impresionante figura de Arina Petrovna,

madre de los hermanos Golovlev: el uno, un vagabundo miserable; el otro, un borracho perdido; y el tercero, el siniestro Iudushka (diminutivo de Judas), apodado *Sanguijuela*, tacaño, bufón y el arquetipo más tenebroso de hipócrita que haya concebido la mente humana. Iudushka precipita a todos a la tumba, hasta a su madre, la indomable Arina Petrovna; los hereda y se refugia como amo y señor en las vastas posesiones de Golovlevo. El último de los Golovlev se quita entonces la máscara y se entrega a sus pasiones favoritas: la rapacidad, la falsía y la intriga. La última parte de la novela (*El Pago*) conduce en forma implacable al castigo y a la demencia senil, alcanzando un horror y vindicta moral sólo comparables a las antiguas tragedias griegas. Con “el pago” y la muerte de Iudushka termina una historia de codicia, pero empieza otra..., pues “desde el otoño último”, la prima lejana y única heredera de Iudushka, Nadiolda Ivanovna Galkina, “observaba con mucha atención todo cuanto acontecía en Golovlevo”. Es decir, desaparece el último vástago de los Golovlev, pero no desaparece la rapiña; otra historia de rapacidad e intriga comienza, otro buitre está afilando las garras (otra mujer que seguirá el matriarcado de Arina Petrovna), atento para dejarse caer sobre su presa...

Ritmo ascendente y vertiginoso, cual si la novelística rusa apresurara su propia consumación. Ni los criados se escapan. Ellos desempeñan un papel bastante preciso. No en vano llama la atención su profuso número. Y es que este viene a constituir la conciencia del personaje, la parte activa de su yo; en ocasiones, llegado ya a un estadio morboso, la parte despreciable del yo, aquella que se repudia y se odia. “Eres la encarnación de mi propio yo, de uno solo de mis aspectos... De todos mis pensamientos y sentimientos, sólo expresas los más viles y los más bestiales”. Son las palabras iracundas que Iván Karamazov dirige al lacayo Smerdyakov.

Esta categoría de los criados, que en Gogol no adquiere aún conciencia de sí misma, constituye otro tipo en la novela rusa, tipo que culmina su proceso en la siniestra figura del hijo bastardo del viejo Karamazov. La problematicidad que aquí propone el personaje, sus conatos de rebelión, sus nudos conflictuales, se deben a que Smerdyakov viene a resentirse, por fenómeno reflejo, del caos moral y mental de Iván Karamazov, su amo.

V. Gogol y Dostoievski

(Continuación)

1. En la zona de nadie

En *Las Almas Muertas* (Cap. VII) sale al encuentro un sugestivo pasaje del que se infiere cuál debe ser, a juicio de Gogol, la tarea del prosista. Al contrario del “poeta universal”, el narrador “destaca ante los ojos del mundo todo el horrible e inquietante cieno de nuestras vidas”. El juicio de los contemporáneos no estaba dispuesto a admitir que fuese necesaria una gran profundidad de pensamiento para iluminar cuadros extraídos del “cieno de las vidas”, elevándolos hasta un nivel de creación; ni que la risa potente tuviese tanta belleza expresiva como el gran gesto lírico, ni siquiera que entre esa risa y la de un payaso de feria se interponía un abismo. “Es dura su carrera y se le aparecerá amarga su soledad”. Palabras ascéticas que recuerdan el tono predicante de una homilía moralizadora.

Antes de espigar el nacionalismo –entre tanta vaguedad equívoca, casi lo único concreto y mensurable que dejó– conviene advertir que para Gogol sólo existe un personaje, de gran importancia para su concepto ético como para el de nacionalidad: el tedio. Porque “el fruto directo y legítimo de la conciencia es el tedio, es decir, la conciencia que permanece con los brazos cruzados”, aclara la voz del subsuelo. El aburrimiento obsesivo es el personaje de poder incalculable y paradójica vitalidad, presente o agazapado entre líneas.

De tanto ahondar en el “horrible e inquietante cieno de nuestras vidas”, pareciera que ha terminado ahogándose en él. “Y consume

a la tierra una incomprensible angustia, la vida se torna más y más seca; todo disminuye y se empequeñece y ante la vista de todos se alza la gigantesca figura del hastío, alcanzando cada día una talla desmesurada.” Tedio que, para Jacques Madaule, representa el mal absoluto y que existe en ese vacío interior donde no sobrevive sino una fuerza en lo sucesivo sin empleo.

La misma queja vuelve a repetirse una y otra vez.

“No tengo ganas de escribir... No tengo ganas de hablar de nada... –confiesa Gogol en una de sus notas dispersas–. Tal vez sea porque ya no queda nada curioso en el mundo. ¡Verdad! ¡Qué aburrimiento cuando se mira alrededor de uno en este mundo!”.

De manera que sus criaturas casi no tienen más razón que el tedio, que su *mismidad*. Fluyen al conjuro de un impacto de asolación, como insectos cautivos en celdillas de glutinosa atmósfera, que jadean pesadamente buscando salida.

Con anterioridad, ningún escritor había instalado el tedio en lugar de tanta preeminencia, en el centro mismo del universo íntimo, que todo lo provee.

Se ha comentado que la razón de la comicidad gogoliana reside en el deseo de disipar ataques de fastidio, inventando para ello historias risibles. “Nadie ha imaginado que al reírme de mis personajes me reía de mí mismo”, confiesa. La sagacidad de André Maurois ha descubierto que la desgracia del satírico Gogol consiste en parecerse a las caricaturas que crea; en otras palabras, su tragedia estriba en su imposibilidad de ser trágico.

Acaso para él la literatura no era profesión de fe, en la forma que lo fue, en Rusia, para sus contemporáneos y sucesores. Pocos escritores ha habido más resueltos a desprenderse de su obra. Como hombre es complejo y carece de aristas acusadas. En él, todo se presenta vago e indeterminado, como en el primer día de la creación, en un caos generador que no termina de integrarse a un orden ya constituido. No faltan, por último, razones para preguntarse seriamente si Gogol, por no ser *ni* lo uno *ni* lo otro, no fuera en el fondo sino un diablo más evolucionado que aquel que pretendió combatir con la risa.

Ni sus compatriotas –no todos, clara está– han dado pruebas de entenderlo, al paso que entre los coetáneos europeos no corría

mejor suerte. Amada Dostoievski, en los rescuerdos que escribiera sobre su padre, dice que Gogol era un seguidor de la moda francesa. Opinión harto insólita. Es tan probable que el “bárbaro ucraniano” tuviese siquiera nociones de esa “moda francesa” (la misma Amada tampoco parece conocerla bien), como que, de haberla conocido, le hubiese inspirado sólo una cabriola burlesca. Lo dicho por Amada Dostoievski se explica si se considera que ella, con escasa objetividad de juicio, oficiaba de celosa guardiana de la gloria paterna, velando porque nada ni nadie le hiciesen sombra. De mal en peor, el olfato tan afinado de Mérimée, en el humor del ruso oliscaba a los ingleses; en suma, estimaba que no tenía más trascendencia que la de un competente escritor cómico. Y en esto, pese a su avidez de sutilezas, era fiel a su siglo, tan dado a los dramones lacrimógenos, ya que no a la acre sobriedad de la tragedia. Y Flaubert, en fin, que se benefició de él en su *Coeur Simple* y en *Bouvard y Pécuchet*, le escatimaba elogios y no pasaba más allá de considerarlo un talento en agraz.

Entre los rusos, quizás nadie mejor que Merejkovsky ha venido a comprometerlo. Piensa que el creador de Chichikov necesitaba salvar a su héroe para salvarse a sí mismo, pero en este sentido —la segunda parte de *Las Almas Muertas*— fracasa. Necesitaba, en suma, salir de ese terreno —medianía, indeterminación— apetecido por el diablo y cuya gestión, en esas vecindades, podía dar sus mejores frutos. Pero el esfuerzo es vano. “Así como Iván Karamazov —observa Merejkovsky— lucha con el demonio en su pesadilla, Gogol combate al demonio en su obra”. (Ya no el diablo que estornuda y tose en medio de gran algazara). Esta otra lucha con el demonio es desigual y Gogol es vencido. No salva a Chichikov; más aún: se pierde junto con él.

2. “Vinavat”

La no participación con los personajes, si bien se creyera signo de frivolidad —por excluir el nudo dramático—, empalma, fuera de la novela, con una tragedia muchísimo más seria: la personal del creador. Y es que el creador, al no participar, sorprende en sus criaturas atisbos fugaces de su propia frustración, cuyo descubrimiento mortifica su espíritu, bastante torturado ya sin eso. Retorna una y otra vez a un punto de

origen para enmendar a tiempo su rumbo, terminando escamoteado por su misma vaguedad, por la pérdida de “causas y fines”.

Lo que está fuera de duda es que Gogol, como también su coetáneo Stendhal, padecía una fatal propensión hipocondríaca, con sus alterancias típicas de exaltación y pesimismo. Stendhal, al menos, sabía qué zapatos calzaba y busca sus compensaciones en una inagotable mitomanía galante. Al Gogol misógino no se le pasa por la mente la existencia de ese antídoto; condenado a soportarse, se pierde en la tormenta como un esquife sin brújula. Ni aun este desamparo está autorizado para expresarse libremente, aunque sea posible encontrarle un pálido rastro, pero envuelto en una ironía que, por lo que subentiende, resulta amarga, casi feroz. Una parte de ese testimonio –de no saber adónde ir– se insinúa en las tácticas de Chichikov, pues la fórmula invariable que usa para dar curso a sus paliques es la patética imagen de: “¿Qué no habré sufrido yo, como una barquita en medio de las olas tempestuosas?”. La “barquita” ya desenmascarada, al descubrirse sus turbios negocios, se expresa en forma muy diferente: “No siento deseos de hacer el bien como los que tengo de obtener riquezas”.

La opacidad y cierta monotonía del cauce narrativo expresen una desabrida experiencia de la vida y, por su sola expresión, alcanza Gogol una vitalidad ilusoria; además de una imprecisa sensación de apetito saciado o placer hartado deprimente, pues no hacía otra cosa que reflejar su propio rostro, mirándose en él con sarcasmo, teniendo quizás el mejor de los motivos para alimentar su autocompasión.

Stendhal, ya pasada la treintena, hace también el regocijado descubrimiento de que un tedio contumaz puede combatirse inventando historias. Pero de muy diversa índole a la de Gogol es la transferencia psicológica que efectúa Stendhal en ellas. No tiene el menor escrúpulo en transfigurarse a sí mismo, obeso y apoplético, en bello y espigado joven. Lo que para un francés es algo natural, no está permitido para un ruso: su atavismo es el sentimiento de culpa. El héroe del subsuelo lo sabe muy bien: “Como de intento, me intranquilizaba siempre que no podía culparme de algo”. En Rusia no existe el vocablo “perdón”. Si de excusas se trata, se dice *vinavat*, “culpable.”

Hay una anécdota que se ha difundido profusamente y que ilustra mejor que nada el sentimiento de culpa. Fue referida a André Gide

por un ruso del círculo inmediato de Dostoievski. Al gran novelista le remordía la conciencia un acto odioso que había cometido y deseaba liberarse. Para hacer de la confesión un sacrificio expiatorio verdadero, eligió a Turgueniev –que lo odiaba– como confidente. Lo recibió este con visible desagrado y lo escuchó con indiferencia. Al terminar su relato, Dostoievski se humilló declarando que se despreciaba a sí mismo, pero viendo que Turgueniev recibía todo eso con desdén, reaccionó contra él violentamente. Las tres etapas... Culpa, contrición e insolencia¹¹.

3. La afable sonrisa del aburrimiento

En Dostoievski, la antinomia halla el equilibrio, como la advierte Gide, en un auténtico cristianismo. Gogol, dentro de su obra, no llega a resolver el dilema y sólo fuera de ella, con su conversión al catolicismo,

¹¹ “Hay en la vida de Dostoievski ciertos hechos extremadamente oscuros. Uno, en particular, al que ya se hace alusión en *Crimen y Castigo* y que parece haber servido de tema a cierto capítulo de *Los Endemoniados*, que no figura en el libro, sino que ha quedado inédito, aun en ruso, y el que no ha sido publicado hasta el presente, según creo, más que en Alemania, en una edición que no fue puesta a la venta*. Se trata de la violación de una niña. La niña mancillada se ahorca en la pieza, mientras que en la habitación vecina, el culpable, Stavroguin, que sabe que se ahorca, espera que haya concluido con su vida. ¿Hay en esta siniestra historia una parte de realidad? Es esto lo que no me importa saber. Siempre experimentó Dostoievski, después de una aventura de este género, lo que es fuerza llamar remordimientos. Sus remordimientos lo atormentarán por algún tiempo, y sin duda se dice a sí mismo lo que Sonia decía a Raskolnikov**. La necesidad lo obliga a confesar, pero no a un sacerdote. Buscó a la persona ante quien esta confesión debía serle más penosa: ella era, incontestablemente, Turgueniev. Dostoievski no había vuelto a verlo desde hacía mucho tiempo, y estaba con él en muy malas relaciones. Turgueniev era un hombre ordenado, rico, célebre y universalmente honrado. Dostoievski se armó de todo su coraje o quizás se dio a una especie de vértigo a una misteriosa y terrible atracción. Imaginémos el confortable gabinete de trabajo de Turgueniev. Este estaba en su mesa de trabajo. Golpean. Un lacayo anuncia a Fedor Dostoievski. ¿Qué desea? Se le hace entrar y he aquí que inmediatamente comienza a contar su historia. Turgueniev lo escucha con estupor. ¿Qué le importa a él todo eso? ¿Seguramente el otro está loco!

“Después de ese relato un gran silencio. Dostoievski espera de parte de Turgueniev una palabra, un signo... Sin duda, cree que, como en sus novelas, Turgueniev va a tomarle entre sus brazos, abrazarlo llorando, reconciliarse con él... Pero como nada de eso sucede:

“Señor Turgueniev, es preciso que se lo diga: me desprecio profundamente...

“Espera aún. Siempre el silencio. Entonces Dostoievski no soporta más y furiosamente agrega:

“Pero más aún lo desprecio a usted. Es todo lo que quería decirle... –Y sale dando un portazo. Turgueniev estaba, decididamente, demasiado europeizado para comprenderlo.

“Y vemos aquí a la humildad dar lugar bruscamente al sentimiento opuesto. El hombre al que la humildad inclinaba, la humillación lo hace reaccionar altivamente. La humildad abre las puertas del paraíso; la humillación las del infierno. La humildad comporta una especie de sumisión voluntaria; es aceptada libremente; demuestra la verdad de la palabra del Evangelio: “El que se humilla será ensalzado”. La humillación, por el contrario, envilece el alma, la doblega, la deforma, la seca, la irrita, la marchita; causa una especie de lesión moral muy difícilmente curable”. (André Gide, *Dostoievski*, Santiago, 1935).

* La serie de conferencias sobre Dostoievski, pronunciadas por André Gide en el *Vieux-Colombier*, datan de los años 1921-22. Posteriormente, el episodio expurgado de *Los Endemoniados* se ha traducido y publicado en varios idiomas. En español, el capítulo que había de titularse *La Confesión de Stavroguin* figura en uno de los apéndices de las Obras Completas (Tomo II, trad. de Rafael Cansinos Assens, editadas por Aguilar, Madrid, 1943).

** Sonia aconseja a Raskolnikov la confesión en una plaza pública.

logra una definición ideológica, aunque inoperante tanto en el plano literario como en el vital y que no resuelve siquiera el conflicto entre literatura como posibilidad de esparcimiento y culpa derivada de este hecho. De ahí su permanente ambigüedad.

Ningún escritor, entre los eslavos, tan inaccesible. Si para una de las ramas importantes de la estética el arte es un juego, sin duda se torna pernicioso cuando termina destruyendo al artista. Sin embargo, el concepto de juego ilumina una oscura zona. La hipocresía y el juego mantienen secretas relaciones. Y nada mejor que el arte —forma sublimada de la hipocresía común— para desnudar los sentimientos falsos.

Sorprende la amabilidad de los personajes gogolianos. Son efusivos, se tratan con zalemas exquisitas, se organizan celebraciones en pro del futuro bienestar de la humanidad, etc. Y todo, ¿para qué? Tales personajes carecen de vida interior. Pronto se advierte que esa amabilidad cumple una función precisa. Más próximas a Chejov, que no a Dostoievski, viven las criaturas gogolianas. Las dostoievskianas también se ocupan de fruslerías, pero todas sus palabras, las más triviales incluso, están como uncidas a una idea trascendente y responden a ella en todo momento. En ningún caso bajan de un alto o, en último término, interesante plano especulativo. Crean atmósferas arremolinadas, distantes de esa “paralización del alma” que refiere Chejov. Los melosos personajes gogolianos arrastran menguada carga espiritual. “Sería distinto si tuviésemos una buena vecindad, gente con quien se pudiera hablar acerca de la cortesía, del buen trato, o dedicarse a alguna ciencia, a algo que expansionara el alma, que elevara su vuelo... Sólo de cuando en cuando lee uno *El hijo de la patria*”. Hablan vulgaridades con irreprochable pulcritud.

¿Cómo actúan?

En la visita que Chichikov hace al propietario Manilov, se va un cuarto de hora en una discusión apasionada: quién tiene el derecho a entrar primero en el comedor. No llegan a ningún acuerdo. Entran al unísono. Chocan entre sí, después de interminables y mutuas cortesías: “No se moleste, por favor”. “Hágame el favor de pasar”, etcétera. El huésped prodiga elogios a todo lo que ve. Al término del almuerzo se entabla entre ellos el siguiente diálogo:

“–Le ruego que se acomode en esta butaca –dijo Manilov–. Aquí estará usted mejor.

“–Permítame que me siente en la silla.

“–Permítame que no se lo permita...

“Chichikov tomó asiento.

“–Permítame que le ofrezca una pipa.

“–No, no fumo –contestó Chichikov amablemente y como lamentándolo.

“–¿Por qué? –preguntó Manilov también amablemente y como lamentándolo.

“–No he adquirido esta costumbre; la temo. Dicen que la pipa hace adelgazar.

“–Permítame que le indique que esto es un prejuicio. Me parece incluso que es mucho más sano fumar que tomar rapé. En nuestro regimiento había un teniente...”.

Podría hacerse un paralelo entre Rastignac, el arribista balzaciano, y Chichikov. Ambos personajes son el producto de un trastorno social. Viven poseídos por una ambición demasiado obvia: el poder, la fortuna, la influencia, escalar las alturas; pero Rastignac no carece de grandeza, en tanto que Chichikov al primer obstáculo serio pierde toda noción de dignidad. El héroe de *Las Almas Muertas* es un pícaro. Se vale de las buenas maneras para ocultar sus enormes colmillos de lobo. En la escena de Manilov, se muestra ya la táctica del héroe; se cae en la cuenta de que la exquisita cortesía del huésped responde únicamente al deseo de caer simpático a los anfitriones, a fin de proponerles sin riesgo la compra de “almas muertas”, con las cuales se ha enriquecido estafando a media Rusia. (“Almas”, *dushi*, es decir, siervos. Los terratenientes como Manilov pagaban, de acuerdo al último censo, un impuesto proporcional a la cantidad de siervos que poseían. Entre censo y censo transcurrían años. Debían, pues, pagar por “almas” ya fallecidas, que aún no constaban como tales en los registros. La estafa de Chichikov, que sirve de anécdota a la novela, era posible sólo en Rusia gracias al sistema feudal de esa época y consistía en comprar “almas”, o recibirlas como regalo la mayor de las veces, pues constituían una carga inútil para sus dueños. Liberaba a estos del tributo y las empeñaba luego como *vivas* en el Banco del Estado).

En *Los Jugadores* y sus recíprocos engaños, la amabilidad alcanza su apoteosis. Allí se delata en su verdadero sentido: como el instrumento del pillito. Salta a la vista. En ninguna parte del mundo se habla así. No es natural tanta soflama. ¿Qué ocurre? Gogol está haciendo una vivisección de la hipocresía humana. Se ha convertido, a su pesar, en un moralista. El “arte como juego” le zarandea el espíritu entre polos opuestos. Sospecha de la legitimidad de sus intenciones, en una vigilia acechante y pronta a descubrirse falsedades. Frívola apariencia. Y torturado fondo. Comicidad triste –lágrimas y risas–, que anticipa por sus utilerías –tropezones, caídas– la de Chaplin. El efecto hilarante del bufo al fustigar los vicios del mundo moderno fluye de la misma pugna declarada entre la infinita comedia de la hipocresía humana y la alta opinión de sí mismo. En el gogoliano, no inquietarse por pecadillos, pero sí en que los demás puedan conocerlo.

4. Gogol y su mundo moral

“¿Qué vio Tolstoi?”, se pregunta Chestov.
 ¿Qué vio Tolstoi al final de su vida, rodeado del respeto y la admiración del mundo entero, para que de pronto rompiera con el orden natural, se apartara de su familia, a la que amaba, para que su existencia se le apareciese súbitamente como una venal bufonada?

Después de trasponer los cuarenta años, vuelve la espalda al magnífico mundo que pintara en *Ana Karenina* y en *La Guerra y la Paz*. Ese mundo le parece ahora engañoso por estar demasiado sujeto a la dependencia de los límites naturales, a la realidad común a todos, a esa realidad que todos ven. Y esta sujeción le subleva. El monocentrismo gogoliano ha clavado su espina en el apóstol de Yasnaia Poliana, denunciando en él su vanidad antropocéntrica. La pluma del coloso hace un alto y, luego, se asordina. ¿Qué ocurriría si el hombre fuese colocado fuera de los límites normales? ¿Si evadiese la engañosa envoltura que lo protege? Los valores de su nuevo estado habrían de chocar con los valores del mundo normal, o mundo común a todos. Es la respuesta que Tolstoi da en *El Diablo*, en *La Muerte de Iván Ilich*, en el *Padre Serguei* y en todas sus obras últimas.

Y –también– en su propia vida.

Para que el contraste sea mayor, hace de Iván Ilich un representante perfecto de ese mundo natural. Juez y hombre respetable, vive dentro del respeto a la ley, a una ley “natural” que hicieron otros hombres respetables como él. No sueña que haya otra alternativa. Está orgulloso de su prestigio, de su casa, de su familia. Jamás podría imaginar que ocurriese de otro modo.

De pronto, Iván Ilich enferma.

La experiencia de la enfermedad lo arroja fuera del mundo común a todos. Y penetra en un mundo particular. Comienza a ver y a verse de otra manera. Apenas puede dar crédito a lo que ocurre. Al mismo tiempo, su vida pasada le parece ajena a sí mismo. Toma odio a todo cuando había amado anteriormente. Su matrimonio, feliz hasta la víspera, ahora lo ve, con estos nuevos ojos, como una vulgar superchería: decepción, lascivia, mal aliento que exhala la boca de su mujer, comedia abyecta, hipocresía, equilibrio de una simulación. “Todas las alegrías que había conocido se fundían, se disipaban ahora ante sus ojos y aparecían como mezquinas, hasta viles”.

Tolstoi empieza a vivir la experiencia del mundo particular a partir de 1870. “A las dos de la mañana –escribe a su mujer– una extraña ansiedad, un miedo, un terror como no había sentido nunca, se apoderaron de mí”. ¿Miedo a los cuarenta años? Se trata de una clarividencia irracional, no una de aquellas periódicas evocaciones de la vida pasada. En un raptó de lucidez –locura para el resto de los mortales–, el mundo aparential le resulta ajeno, engañoso, falso. Rompe con el orden natural, suplantado por este otro; particular, absoluto. La soledad del yermo. La aventura teleológica de Tolstoi culmina con el rompimiento total, en su ancianidad. Abandona a su familia y se va errático por las estepas. Días después muere en una estación de ferrocarril, en medio de una tempestad de nieve, de esa muerte “accidental” descrita en Iván Ilich: la soledad absoluta.

Iván Ilich odia a todos. Como bien observa Chestov, el recluido enfermo se indigna porque otros –su familia, el médico– no ven lo que él está viendo. Así como antes vivió en convivencia –imbuido de su orgullo antropocéntrico–, también desearía ahora *convivir* esta realidad nueva, la única verdadera. Se tortura porque los otros siguen viviendo ignorantes de esta nueva realidad que él ha descubierto. Pero

comprende con horror que jamás ha de compartir lo que ve. Y esta realidad no compartida es tan intolerable como el recuerdo de su existencia pretérita, encauzada en la antigua ilusión. Cree con absoluta certeza que los demás viven de mentira. El único que está viviendo realmente de verdad es él. Los otros permanecen dentro del mundo común a todos: viven un espejismo. Iván Ilich es un tráfuga de ese mundo. Por último, frente a la experiencia de la muerte, no es ésta la que lo enloquece de terror. Se horroriza porque su muerte –dentro de ese orden natural– para los demás no será sino un “accidente”, desde el momento en que la visión de aquellos que han de lamentarla no coincide con la suya, no ven lo que él está viendo.

Semejante experiencia de Iván Ilich, Gogol ya la había vivido desde la infancia. Iván Ilich es otro jirón del espíritu errabundo de Bachmachkin. Después de la locura y de la muerte, el fantasma del copista pasa a ser este “otro par de ojos” que refiere Chestov: realidad particular, ajena a la común a todos. ¿Qué vio Gogol desde los primeros años para que trocarse en caricatura el orden natural, rechazado y apetecido a la vez? ¿Por qué habla de “alusiones al pensamiento” y de “medias pasiones y ausencia de verdaderas pasiones”? ¿Por qué el mundo normal no llega a conciliarse con su visión particular?

Es sabido que en solitarios juegos de infancia padecía alucinaciones que lo aterraban. “Esa impresionabilidad –comenta Schostakovsky– lo ayuda a conservar imágenes y cuadros artísticos, pero también le atrae irresistiblemente hacia el límite que separa la realidad accesible del misterio oculto a los mortales”.

¿Qué vio?

Su “segunda vista”, tan desarrollada como la común a todos, vio el rostro de la muerte. No la muerte ordinaria, física, aquel mero “accidente” que horroriza a Iván Ilich, sino una revelación total, una realidad detenida como un soplo tremolante en el espacio y en el tiempo. Una paralización fugaz en lo real, pero extendida, *durable* en la idea a la manera bergsoniana. Un rostro de la muerte extensivo a todo ser viviente.

“A ustedes, seguramente, les habrá ocurrido alguna vez oír una voz que les llama por su nombre. Esto la gente sencilla lo explica diciendo que es el alma que está triste y avisa al hombre y que después, sin

remedio, llega la muerte. Confieso que siempre me atemorizó esta misteriosa llamada —escribe en *Terratenientes de Antaño*—. Me acuerdo que en mi infancia a menudo oía una voz detrás de mí, como si alguien claramente pronunciara mi nombre. Por lo general, cuando esto ocurría, el día era de lo más claro y soleado. Hasta los grillos cesaban en su canto y no había ni un alma en el jardín. Pero confieso que si la noche más frenética y tempestuosa, con todo el infierno de los elementos desencadenados, me hubiera sorprendido solo en medio de un bosque enmarañado, *no hubiese sentido tanto miedo como ante ese silencio en un día sin nubes. En aquellos momentos acostumbraba salir corriendo del jardín, presa de terrible pánico, con la respiración entrecortada y sólo me tranquilizaba cuando me salía al encuentro cualquier hombre cuyo aspecto fuera capaz de arrojar fuera de mi corazón aquella terrible impresión de desierto*¹².

Es el mismo terror confesado por Tolstoi a su mujer, terror que antecede a ese instante de lucidez absoluta, cuya consecuencia es la expulsión del mundo común a todos. Quien lea el tranquilo pasaje precedente encontrará en él, agazapándose detrás de esas líneas tan sosegadas, una soterrada ventolera que, sin irrumpir en la superficie, es no obstante perceptible con perfecta nitidez. Toda quietud absoluta resulta engañosa. Despierta impulsiva sospecha. Se descubre en ella una suerte de verdad última, recubierta de velo, que ilumina o que aterra.

En *El Inspector*, Jlestakov usufructúa de un equívoco que lo convierte en el “inspector” esperado. Al final, junto con ser descubierto, se anuncia la llegada del funcionario verdadero. Pocas escenas del teatro universal poseen mayor sugerencia inquietante, casi sobrenatural. ¿Qué significa ese gélido soplo postrero que petrifica a los personajes? ¿Un instante de lucidez en el que se ha quitado el último velo de un misterio inmutable? ¿Quién es este funcionario estatal llegado súbitamente de San Petersburgo, ante cuyo anuncio se echan todos a temblar? Se presenta cuando menos lo esperan: todos se encuentran con las “manos en la masa”. El personaje —una especie de enviado, una entequeia suprafísica— viene a ser un revisor de conciencias. ¡Cuánta agresiva desconfianza del género humano!... El inspector pertenece a

12 Las frases destacadas en cursiva están subrayadas por mí.

ese mundo entrevisto con el otro par de ojos y que, devuelto al mundo normal, sólo ve absurdos.

El propósito de *Las Almas Muertas* habría sido, sin duda, mostrar una realidad vista con esta “segunda visión”. Los bosquejos de la novela son harto significativos. “La ciudad entera debe representarse como un caos, configurando el ocio (la mezquindad) de la humanidad en general. ¿Cómo rebajar el cuadro universal de la ociosidad bajo todos sus aspectos hasta asimilarlo a la desocupación de la ciudad? ¿Y cómo elevar la inacción de la ciudad hasta la imagen de la inacción mundial?”.

Cualquiera advierte que en esta metafísica ciudad de N... reina la actividad; se vive, se come, se fornicia, se duerme, se intriga, se juega al *whist*, se engañan los unos a los otros, se realizan gestiones, reuniones importantes... Las gentes se querellan; los hombres viven prendidos a negocios, asuntos de Estado, pleitos; las mujeres, a chismorreos; trapos, aventurillas eróticas, modas, bailes... En una palabra, se vive y se hace cuanto se hace y se vive en cualquier ciudad del planeta. Pero ¿qué ocurre? ¿Qué falta para que esta ciudad no inspire repugnancia, o simplemente terror? “Los conozco a todos –afirma el erizado Sobakievich, oso hispido y tacaño, pero sin un pelo de iluso–. Todos son unos granujas; toda la ciudad es así. Es una serie de bandidos. Son unos Judas. Sólo hay una persona decente: el procurador, y aun este, a decir verdad, es un cerdo”.

Tal vez Gogol quiso demostrar a los hombres que si, por un instante fugaz, lograsen ver la realidad detenida en el tiempo –así como él y Tolstoi la vieron–, tan ajena a la común a todos, llegarían a sentirse como se sintió Iván Ilich: embustero, repulsivo y falso. “Si Eugenio Irtieniev –escribe Tolstoi en *El Diablo*– era un enfermo psíquico, entonces todos eran enfermos psíquicos; y los más enfermos eran, indiscutiblemente, aquellos que veían en otros signos de la locura que no advertían en sí mismos”. Si creasen una convivencia en esa *otra* realidad –dentro de una “locura” confesa–, vendrían a ser habitantes de un paraíso terrestre despojado al fin de suspicacias y egoísmos.

Pero la moral común a todos es para el hombre su única protección. Es la complicidad, el socorro mutuo. Estas ideas lúcidas, tráfugas del orden natural y dementes para el resto de los mortales, entrañan un grave peligro, son visitantes inoportunas, amenazan la muelle

estabilidad del orden común. El hombre prefiere imaginar que su propio sueño, arrullado en la complicidad, es la vida. De suerte que todo cuanto rompa con el universo común a todos ha de ser amenaza para su sueño: será la muerte. La moral del mundo de las apariencias sólo requiere de sus propias ideas morales. Auspicia el “hoy por mí, mañana por tí”, proclamándolo dentro de un orden cómplice y con arreglo a una *libertad* que cierra despóticamente todos los orificios por donde puedan escurrirse aquellas ideas rebeldes y perturbadoras. Este orden natural desea, por sobre todas las cosas, permanecer impune, y es por esencia radicalmente conservador. Desconfía de los Gogol y los Tolstoi, y de todos aquellos que tienen la osadía de ponerlo en tela de juicio. Fomenta la oscuridad y se refugia dentro de su malla lógica: el mundo artificial. El otro, el mundo verdadero, es esa hebra que se escapa: la catástrofe. La desnudez, la demencia, la muerte.

En este punto termina la acción moralista de Gogol, en una zona de nadie, en la absoluta soledad. Viene a propiciar una moral impracticable, ya que surge de una verdad última e inconsecuente; una moral *in articulo mortis*, ante cuya significación singular aquella otra común a todos parece un abyecto contubernio de puerca y cómplice promiscuidad.

VI. La muerte y el problema de la redención

1. “Y de repente se murió...”

La melancolía como experiencia espiritual “rica en posibilidades”, de acuerdo con la referencia de Harald Höffding, requiere un elemento *a ultranza* para integrarse armónicamente a un determinismo positivo, sano y vital. Y los personajes creados por Gogol viven y mueren en la esterilidad más espantosa; diríase que esta es consubstancial a ellos. El grito de Kierkegaard “¡dadme un cuerpo!” es el “ni lo uno ni lo otro”, la indeterminación gogoliana, la imposibilidad –y el desesperado anhelo– de situarse dentro de límites cognoscibles –el mundo común a todos– en formas concretas que se asimilan al “orden” de una determinada realidad temporal. El hombre puede lo que debe, pero nunca lo que desearía. Se cree en todo o se duda de todo. O el orden natural o el orden particular. No hay más alternativa. *To be or not to be*. El menor factor discrepante afectará el todo del que forma parte. Dicho de otra manera: si se duda de algo, por nimio que sea, se duda del todo orgánico. Si se cree en algo, se cree en el todo. Lo cuerdo, pues, sería elegir entre los dos principios subordinadores: la fe o la duda. Mas, ¿qué es lo cuerdo en el mundo de Iván Ilich? ¿O en el de Gogol, escindido por la imposibilidad de conciliar el orden natural y el orden particular? ¿Sería posible lograr la participación indistinta de ambas alternativas? ¿Cuál es ese argumento racional que pudiera impedirlo? Ya no es cuestión de creer o no creer, sino de creer en la fe, de creer en la duda, como principios ordenadores. Henos

aquí metidos en una trampa, enfangados en el territorio ambiguo de los imponderables –colindante con el de Iván Ilich–. Y en este predio proliferan como hongos toda suerte de realidades reversibles, en un suelo feraz para las disociaciones más inquietantes.

A menudo es dable experimentar que, coexistiendo con la vida aparential que todos conocen y viven, soterradamente se desliza otra, más subterránea, que sólo avizoran unos pocos. La historia de la filosofía demuestra hasta qué punto el pensamiento, en su biformidad platónica y aristotélica, ha venido desplazándose desde ese mundo aparential, conformista, hacia este otro mundo inexplicable, ambiguo, que, incluso, puede llegar a impugnarlo. La eterna duda, la frase calderoniana de que “la vida es sueño”, ya no parece un mero juego de palabras, sino, paradójicamente, una realidad. “Nadie sabe si la vida no es la muerte y si la muerte no es la vida”, escribe Chestov. Y añade: “Desde los tiempos más remotos viven los hombres más sabios en esta ignorancia enigmática; sólo los hombres comunes saben a ciencia cierta lo que es la vida y lo que es la muerte”.

Gogol elige el vértice mismo de esa antinomia, como punto de mira, para ofrecer su visión de la existencia humana. No en vano ha titulado *Las Almas Muertas* a su obra cumbre, en la que verdaderamente son los vivos los que parecen estar muertos.

“–Permítame –dijo por fin Chichikov, asombrado con aquel torrente de palabras, que parecía no iba a terminar nunca–. ¿Para qué menciona usted todas sus cualidades? (Se refiere a las *almas muertas*.) Ahora no pueden reportar ninguna habilidad, son muertos...”

“–Claro que son muertos –dijo Sobakievich, como si reflexionara y recordara, en efecto, que se trataba de muertos; después añadió: –¿Pero qué son los que están vivos? ¿Qué gente es esa? Son moscas y no personas”.

¿Quién nos asegura que Bachmachkin, Jlestakov, Podkolesin, Nozdrev o Pliushkin estén vivos? ¿O que esas “almas muertas”, como sugiere Sobakievich, sean acaso las únicas *vivas*? En la deferencia con que las trata el novelista se advierte –¡al fin!– un calor humano inusual. En contraste con su actitud hacia las criaturas vivientes, para tratar a estas otras, emplea tiernos diminutivos, las interpela y comenta con indulgencia sus debilidades y defectos. La muerte, la muerte física, término de un ciclo fisiológico, pasa delante de sus ojos sin inmutarle.

La trata a vuela pluma, sin que su presencia detenga su mirada. La incorpora al curso narrativo como uno de los tantos sucesos pueriles que llenan la vida cotidiana. La muerte, así vista, no es más que un accidente de la existencia diaria. El deceso del procurador judicial, en el momento en que se descubren los turbios negocios de Chichikov, es una buena prueba de ello. Toda la ciudad vive en función de la espectacular noticia. Chichikov, el instruido, el respetable, el acaudalado, el encantador Chichikov, está envuelto en un asunto rarísimo. La noticia corre como pólvora por la ciudad. Maledicencia, sospecha, intriga, rumor ponzoñoso. El diablo, feliz, ha armado seguramente todo ese barullo. La olla, por tanto tiempo tapada del fraude de las almas muertas, medio se destapa por fin, con estrepitoso escándalo. La ciudad es un torbellino, una verdadera embriaguez se ha despertado, todas las lenguas caen sobre la presa y se hartan en esta insólita carnada de las almas muertas. No faltan quienes opinan que Chichikov es el mismísimo Napoleón, disfrazado y evadido de Santa Elena. En la incolora existencia provinciana, las esclusas se abren por fin y corren cataratas, chorros verbales incontenibles, gozosos de emplearse. La efervescencia sube de tono. Alguien descubre que Chichikov bien puede ser el Anticristo. No pocos, en esto de las almas muertas, ven una vaga amenaza, algo parecido a la inopinada visita de un “inspector”. Entre estos se encuentra ese “hombre decente”, el procurador judicial, quien no acierta a comprender la compleja historia de Chichikov y sus almas. La noticia lo petrifica. Quiere hacer algo, mas no hace nada. “La impresión fue tan grande que al llegar a su casa se puso a pensar y de repente se murió, sin más ni más”. ¡Qué lejos han quedado los románticos! Nada de agonías tremebundas. Muere de repente, sin más ni más... Y su muerte hasta parece importuna, fuera de tono, en medio del festín de la ciudad.

En *estas* muertes, Gogol no encuentra nada significativo ni digno de atención. Son las muertes *vivas* las que despiertan su interés. ¿Qué importancia, en efecto, podría asumir una muerte física, la paralización de determinadas funciones biológicas, si la muerte, la otra, la única verdadera, ya era preexistente?

2. El precio de la risa

“Sólo los hombres comunes saben a ciencia cierta lo que es la vida y lo que es la muerte”. Sobakievich, Iván Ivanovich o Iván Nikiforovich son hombres comunes. El decir “hombre común” no supone merma ni intención peyorativa, pero sí una categoría opuesta al espíritu trascendente del hombre superior, quien es víctima de la paradoja de ser el único que ignora qué es lo uno y lo otro, que duda de su propia existencia. Y, sin embargo, son los “hombres comunes” –no los excepcionales– los que sirven a Gogol, como también a Tolstoi, para mostrar ese hilillo sutil que deslinda lo uno de lo otro, la vida que participa de la muerte y de su sopor letal, y lo reversible que es el paso de una a otra.

Tómese como punto de partida la premisa kierkegaardiana de que “solamente hay posibilidades allí donde existe devenir e indeterminación”. ¡Albricias para Gogol! A nadie escapa, sin embargo, que la indeterminación ofrece el germen de una solución vital sólo cuando esta indeterminación sirve de etapa provisional, de trampolín para saltar a formas superiores de vida. Mas, si ella no deviene una forma nueva, superación de lo provisional, muere víctima de su propio anquilosamiento.

Situados en un caos originario, o *subvida*, el sello común a todos los personajes gogolianos es la imposibilidad de evadirse de la trampa: la parálisis progresiva de sus impulsos activos. En una palabra, en su sentido más lato, están muertos. Hasta la conformidad de la dorada medianía representa, con respecto a Manilov, Pliushkin o Tentetnikov, un plano más evolucionado. Se dirá que Chichikov es un hombre activo. Evidentemente, conforme con el criterio convencional, lo es, pero su acción obedece meramente a una reacción, por cuanto escoge el desplazamiento físico, encarnando más bien un símbolo moral como contrapartida de la estólida bruma paralizante de la cual se beneficia. Mas, sin saberlo, su propia actividad le está preparando su contragolpe moral; la acción le está socavando el piso y abriéndole la fosa. Sólo una tercera forma, que supera la indeterminación y la conformidad, es la salvadora. Y esta se da en los héroes dostoiievskianos, es decir, en una órbita que genera actos trascendentes.

Tentetnikov, Jlestakov y casi todos sus congéneres gogolianos no alcanzan a redimir su indeterminación, ni agregar a ella, en su proceso evolutivo, alguna etapa nueva para su devenir. Las mortificaciones que quitan el sueño son siempre atributos de una existencia dinámica. De suerte que una vida libre de tropiezos, que podría parecer deseable, y con sobrada razón en nuestra vertiginosa época, se convierte en atroz aturdimiento espiritual, debido, precisamente, a su falta de tropiezos. Sin saber el porqué ni el para qué, la desdicha pierde su posible grandeza y minimiza la vida. La de Tentetnikov llega a ser tan insignificante y apática, que “no solamente dejan de respetarlo los criados, sino que falta poco para que las gallinas lo acometan a picotazos”. Porque el abatimiento incoloro de los “indeterminados” es un sufrir en sí, que no entraña nada positivo, como aquellos enfermos que se abandonan dócilmente a su mal, sin buscarle ese sentido inherente a toda experiencia, aun a la más dolorosa, para hacerla fecunda o algo más llevadera. Pues en el olvido de que se sufre “por” y “para” algo, la indeterminación teje su tela de araña, cuyo efecto nocivo, más que el sufrir mismo, es el aislamiento de unas víctimas marginadas de la existencia y de sus implícitos valores; o posibilidades de vivir en el riesgo, que no en el quietismo de la bruma.

El mal no estaría en elegir un camino equivocado, sino en no elegir nada. Ciertos héroes dostoiévskianos se redimen en virtud de una elección que confiere conciencia y sentido a su sufrimiento. Las torturas que padecen, sus gestos desmesurados, hasta sus vicios, llevan en sí el germen de la redención. Raskolnikov, el estudiante de *Crimen y Castigo*, cae humillado a los pies de Sonia, la pobre prostituta. “No me inclino ante ti, sino ante el sufrimiento de la humanidad que veo en ti”. Con este *mea culpa* rescata de su pasada soberbia su individualidad, afirmándola dentro de una nueva concepción de valores: la de una alianza frente a la naturaleza eterna y, en no menor escala, frente a las infinitas posibilidades evolutivas de su esencia dinámica. Raskolnikov, al igual que el libertino Dmitri Karamazov, redime su culpa gracias a un arrepentimiento –etapa primera de su definitiva solidez moral–, proporcionado a la desmesura de sus actos. El arrepentimiento es la única salida a la *impasse* creada por Gogol. Mas, para que haya contrición, debe existir su opuesto, la culpa. Pero, ¿de qué habrían

de arrepentirse Tentetnikov y sus congéneres? ¿Cuál es su culpa, si durante toda la vida no hacen otra cosa que pasarse echados?. “Se pasaba el día durmiendo, desde el almuerzo hasta la noche y desde la noche hasta el almuerzo siguiente”. Rasgo casi sin variaciones, común a todos. ¿Qué se puede esperar de ellos? Sucede, en cambio, que Raskolnikov o Dmitri Karamazov encuentran un camino a seguir, una puerta abierta; llevan congénita la redención. La materia prima del arrepentimiento es, sin duda, el pecado. De suerte que se salvan porque se arriesgan, porque pecan. Vienen a redimirse gracias a un postrer impulso de elección, propio de su dinamismo.

En plena madurez, Gogol advierte, no sin espanto, el inmenso vacío de su obra. El descubrimiento le cuesta terribles torturas morales: cree que su risa causa daños irreparables a la Humanidad. Hace entonces esfuerzos desesperados por encontrar verdades... ¡dignas de ser tomadas en serio! Se propone matar su risa, como si fuera un insulto a los altos destinos a que se cree llamado y en cuya trascendencia, que recién descubre, encuentra todo lo corrosivo y ponzoñoso de este mundo. ¡Y pobre de él cuando irrumpe su manía de redimirse junto con la obra, afirmándose en valores positivos! La batalla de la risa contra lo que Chestov llama “el mundo de las evidencias”, del famoso “dos más dos son cuatro” dostoiévskiano y del alarde especulativo de que sean cinco, ha de costarle muy caro. Su risa, en efecto, habíase aventurado demasiado lejos, había transgredido el orden natural, audacia que no podía permanecer impune.

Junto con la risa muere la posibilidad de hacer verosímiles a los tipos idealistas –Kostanjoglo, Murazov, Jlobuev– de la segunda parte (“constructiva”) de *Las Almas Muertas*. De allí que la supuesta solución resulte conmovedoramente nula, estéril. El hacendado Kostanjoglo no es más que un buen arsenal de máximas para uso escolar. Sus propósitos de vincularlo a las generaciones futuras, haciendo de él un hombre ejemplificador, concluyen en rotundo fracaso. El propio creador estaba lejos de comprender, o de plantearse como una real necesidad, la presencia de un tipo rousseauniano: “búsqueda de la utilidad y no de la belleza”, pues la belleza vendrá por añadidura. Semejante tipo viene a encarnarse posteriormente en el Levin de *Ana Karenina*, momento en el que no aparecía en tan evidente incongruencia con

su circunstancia. El venerable Murazov termina en idéntico fracaso. Gogol intuye, al fin, una figura noble y generosa, redención de la espantable mezquindad, réplica al pavoroso tedio universal, superación del infierno de la medianía. Pero sólo pergeña unas cuantas fórmulas morales, incapaces de dar solvencia a una ética nueva, la cual ya no podía subsistir. Era demasiado tarde. Esos propósitos de última hora recuerdan a la Sociedad creada por los amigos de Tentetnikov en sus años de juventud, “cuyo principal objetivo era proporcionar una felicidad práctica a toda la Humanidad, desde las orillas del Támesis hasta Kamchatka”. Pero el tedio, la rutina y el farrago de los días, no bien comienza a funcionar la peregrina asociación, convierte los altos ideales que la inspiran en un espectáculo grotesco. “Necesitaron una gran cantidad de dinero; las donaciones de los generosos miembros fueron numerosas. Pero sólo el presidente sabía adónde había ido a parar todo aquel dinero. A Tentetnikov le hicieron ingresar en aquella Sociedad dos amigos suyos que pertenecían a la gente amargada; eran buenas personas, pero a causa de los frecuentes brindis por la ciencia, el progreso y el futuro bienestar de la Humanidad, llegaron a ser unos perfectos borrachos”.

He aquí, entonces, el horror, en toda su magnitud, de esa tragedia espiritual que Dostoievski supo ver tan sagazmente. “Después de esta risa, Gogol muere para nosotros, asesino de sí mismo, en la impotencia de crear y definir con precisión un ideal del cual no pudiera reír”. Es el cazador cazado en su propia trampa.

En un plano ético, la diferencia entre los personajes de Gogol y los héroes dostoievskianos reside en que aquellos flotan en la nada, y estos representan tal vez la forma ética más intensa y dramática: la lucha en las etapas intermedias del Bien y el Mal. A esta altura, la melancolía cede el paso a la lucha como un estado “rico en posibilidades”. Raskolnikov es tan culpable de asesinato como de haber nacido. ¿En virtud de qué habría de condenársele, si su delinquimiento no es sino la consecuencia de una falacia intelectual, y no la de una congénita propensión al mal? Robando a la vieja usurera —piensa— podrá realizar sus anhelos de vida superior: dinero para los estudios universitarios, llegar a “ser alguien”. Y asesina por una derivación lógica de aquel precedente intelectual. Para él, la vieja no es sólo el dinero: también

configura, en cierto modo, toda una actitud frente a la vida, aquella que él quisiera castigar, sin saber en nombre de qué o quién. Con el arrepentimiento lo intuye: a nombre de los humillados y ofendidos.

El castigo de Raskolnikov no es tanto el presidio ni tampoco el remordimiento. Jacques Madaule cree más bien que el castigo es el inesperado derrumbe de todo ese mundo mental. “Napoleón no vacilaría”, se dice el estudiante en el momento supremo, víctima ilustre del racionalismo europeo. El atolondramiento lo lleva a coger el hacha para descargarla, luego, sobre el cráneo de la odiosa usurera. Después de esto, enloquecido, ya no sabe lo que hace. El reproche le llega de aquellos humillados y ofendidos que tenía olvidados. ¿Por qué ha de ser culpable de un acto en el que la razón ética ha sido interferida por un dislate de su razón inteligible? ¿Cómo explicar, si no, el desdoblamiento de su personalidad? “Todo, aun su crimen, hasta el juicio y la deportación, le parecían ahora, gracias a este transporte, como una serie de hechos extraños, ajenos a su persona, y que se habían producido con otra persona y no con él”. Sus impulsos puramente éticos —es lo que Dostoievski en un esfuerzo genial deja en claro— no lo llevan al crimen. “Aunque cometí semejante crueldad deliberadamente, no obedecí a un impulso del corazón, sino al dictado de mi entendimiento pervertido”. Recuérdese que cae a los pies de la prostituta, de la misma manera que los impulsos sensibles del crapuloso Dmitri Karamazov son muy otros que los de partir la cabeza a su padre; viviendo en lupanares y tabernas, pecando y cayendo, se regocija, sin embargo, con lo bello, y su emoción llega hasta las lágrimas al oír unos versos de Schiller. Como si la belleza, en su verdadera esencia, existiese únicamente para consuelo de estos réprobos del intelecto, confundidos de tal modo con las furiosas pasiones de la vida que, al sorprenderlas reflejadas en un poema o en una pintura, rompen en llanto, advertidos del vergonzante espectáculo de su propia pequeñez, y cuyo sentimiento confiere a ellos la grandeza que jamás alcanzarán los “respetables”, los bien instalados en la existencia, que son sus más encarnizados enemigos. Si Schiller hubiese conocido la emoción de Dmitri, de seguro habría visto en ella un homenaje como ninguna de las academias o cortes europeas podían hacerle.

De este modo, Dostoievski propone una parábola: en sus héroes, en los repulsivos incluso, palpita un principio de pureza. No porque se hallen situados en terrenos propensos al pecado han de ser pecadores. Viven en los dominios de Satán y no experimentan una especial satisfacción por ello. Apenas tienen conciencia de que “todo lo que tienen” está en manos del aborrecido demonio y que para consumir la perdición basta con que este ponga la mano sobre ellos. Si existe pecado en Raskolnikov, este se da por un error de la mente, por la falacia intelectual de que el fin justifica los medios. ¿Podrían condenársele los actos surgidos de un recóndito error intelectual, en los cuales no intervinieron sus impulsos sensibles? Este es, ciertamente, uno de los enigmas que Raskolnikov propone al cristianismo europeo; empero, él mismo se encarga de impugnar tan pragmática teoría, al reconocer que estaba en un craso error, ya que es muy incierto, excepto para una mente asaz empecinada, que el fin justifique los medios. La cuestión se resuelve, conforme al ejemplo de Raskolnikov, que sin medios dignos no hay fines dignos y que estos están férreamente determinados por aquellos. El abrazo a la prostituta o la emoción producida por los versos de Schiller bastarían para salvar a Raskolnikov y Dmitri Karamazov. Esta sensibilidad es para ellos la Margarita redentora. No así el pecado, como falacia intelectual en Iván Karamazov o en Stavroguin de *Los Endemoniados*, a quienes podría llamarse “intelectuales puros”, en donde no brilla la lucecita de la sensibilidad.

3. El pecado, posibilidad de redención

Tanto André Gide como Berdiaev, al presentar el mundo dostoievskiano, lo dividen en tres grandes estadios, como en las tres secciones fundamentales de Dante.

1º Una sección primitiva, o sustrato de furiosas fuerzas desencadenadas, de vicios, pasiones y odios, en la que se agrupan, estrechamente cohesionados, Dmitri Karamazov; Marmeladov, de *Crimen y Castigo*; Rogoshin, de *El Príncipe Idiota*.

2º El plano de los intelectuales, o etapa más superada, que desdén las pasiones humanas y que las usa únicamente para sostener construcciones especulativas: Svidrigailov, Verjovensky, Kirilov,

Stravroguin, Iván Karamazov. Centro de este segundo estadio es el cerebro, así como el corazón lo es para el primero. Participando de ambos: Raskolnikov.

3º El estadio místico, o etapa ya superada de las apetencias humanas, donde el conocimiento y la sabiduría advienen por una perfecta comunión con el Cosmos. Esta sección final, de paz inmarcesible, es la de los contemplativos: el venerable Zózima; Mishkin, el *idiota*, y Aliocha Karamazov.

Para Gide, “esas tres etapas no están evidentemente separadas, ni aun propiamente delimitadas. Se penetran unas a otras continuamente”. Y agrega que, en Dostoievski, la inteligencia asume un papel demoníaco. Por su parte, Jacques Madaule advierte que el creador de los Karamazov desconfiaba de la inteligencia como de un instrumento racional para la explicación de los fenómenos. “El encuentro de las almas, sus choques, sus reacciones recíprocas, he ahí lo único que interesa, es decir, lo que la inteligencia no puede explicar, ni siquiera alcanzar. La inteligencia se ejercita en la superficie de las cosas”. Duro golpe para el satisfecho antropocentrismo (racionalismo cristiano) francés. Dostoievski no ve la salvación sino en la renuncia a la inteligencia: en la humildad, en la perfecta consubstanciación con el Evangelio, encarnando las palabras de las Sagradas Escrituras: “El que conserva su vida, la perderá”.

Y he aquí que la grande y evangélica paradoja se realiza. Los lujuriosos, los que arrastran su pesado fardo de pasiones, empalman con los místicos, con el reino del Amor. No en vano Rogoshin, pese al virus de los celos, protege y admira a su rival, el príncipe Mishkin; y Dmitri siente por Aliocha una devoción entrañable, no así por su otro hermano, Iván. Tales apasionados están próximos a la salvación, pues por su vida terrena bien pueden ser considerados “los últimos”. Los últimos: los primeros. ¿Qué otro sentido tiene aquella escena extraordinaria del monasterio, cuando el santo *staretz* Zózima se arrodilla a los pies de Dmitri? Por sus vehemencias, los de la primera sección quedan expuestos a cada paso a las peores humillaciones y en estas suelen encontrar su consolación, un estado de gracia, próximo a la humildad de los místicos.

Muy rezagado queda Gogol en esta carrera hacia la redención, que tanto le inquieta. ¿En cuál de las tres secciones podrían situarse sus criaturas? Aparentemente en ninguna, pues sus vidas carecen del indispensable riesgo, quedando así excluidas de una posible “repartición de premios”. Serían rechazadas por no reunir méritos. Son personajes que viven en un inframundo imposibilitado, *a priori*, por el escepticismo de si vale o no la pena cambiar de posición (Tentetnikov); o por la ignorancia de que exista algo mejor (Bachmachkin). De aquí se desprende que el funcionario de *El Capote* o Tentetnikov sean infinitamente más desgraciados que los lujuriosos del primer estadio, por cuanto no saben siquiera por qué ni para qué sufren. Para Gogol resulta tan fuera de tiento la condena como la salvación, pues la vida (bruma) equivale a la única y más espantosa condena. En Raskolnikov hay condena o salvación, lo uno o lo otro. En Tentetnikov no hay posibilidades. ¿Habría esperanzas para él? ¿Sería lícita su defensa, puesto que jamás ha hecho daño a nadie? Es incapaz de atentar contra la vida de una mosca. Está, pues, libre de condena. Pero si no se compromete, si no se entrega al riesgo de vivir, adscrito al error y al pecado —a la culpa y a su consecuente arrepentimiento—, ¿no queda también marginado de toda posible salvación? La salvación —verdad de Perogrullo— salva a lo salvable, es decir, a lo que ya se ha salvado a sí mismo por el derecho al pecado y a través de la experiencia del pecado. En los personajes gogolianos ha muerto la esperanza y cabe preguntarse si alguna vez existió. Se encuentran, en última instancia, en un infraestadio que comienza y concluye, nace y muere en sí mismo: en la nada.

De las tres secciones enunciadas por Berdiaev, la intermedia —la de la inteligencia— es, sin duda, el almacigo de todo lo más execrable que hay en el hombre. A este estadio, al cual pertenecen todos los “endemoniados” dostoiévskianos, la salvación es remota; existe para ellos, tan sólo que no la eligen. El único gran pecado es la soberbia de estos hombres-ideas. Y los arbitrios de la mente, las únicas verdaderas faltas contra la ley moral, por añadidura estériles, por cuanto no dan cabida a reacción ejemplificadora ni al arrepentimiento. Otra forma ya más sutil, según Abbagnano, de atentado contra la ley moral es la dispersión, el abandonarse, el echarse en la vida tal como viene,

la incapacidad de coordinarla y dominarla y con ello la incapacidad de dominarse y poseerse; idea que entra en la “brumosa” línea gogoliana de pecado que sustentan Tentetnikov, Podkolesin o Jlestakov, o sea, el pecado como paralización del alma, siendo su antítesis la idea dostoiévskiana que patrocina a Stavroguin o Iván Karamazov. “Continuamente se halla el hombre frente a la alternativa crucial entre el ser y el no ser –afirma Nicola Abbagnano–, entre la posesión de sí en la posesión de las propias posibilidades, entre una vida anónima e insignificante y una vida intensa y significativa que se enraíce en la historia”¹³. Cabeza de la “vida anónima” vendría a ser el Jlestakovismo; y de la “vida intensa”, más bien Dmitri y no Stavroguin. Este último equivoca las causas y los fines, demostrado en su desastroso final.

El intelectual a lo Iván Karamazov, obvio es, ha de constituirse en una peste para el género humano, si a su poder finito, temporal, no opone un poder infinito, intemporal. Y el hálito redentor de las ideas, de la belleza, que podría ser motivo de una suprema salvación, lleva en sí el germen de su propio aniquilamiento. Y la belleza, como lo es para Raskolnikov y Dmitri, un valor redentor en sí, pues viene del mundo sensible, es semejante a la plegaria –también un valor redentor– del personaje shakesperiano, el regicida usurpador del trono de Elsinor, quien se lamenta amargamente debido a que sus oraciones expiatorias no se elevan a Dios, no vuelan un metro por sobre su cabeza, y ni tan sólo tiene el consuelo de que este tormento sea salvador para él.

Dentro del orden natural, es así como el segundo estadio, el de la soberbia, llega a perder hasta su posibilidad de arrepentimiento.

13 *Introducción al Existencialismo.*

VII. Relaciones entre moral y arte

1. Jlestakov

La única pasión de Gogol ha sido exaltar, a través de la burla, el aspecto sombrío de la existencia. ¿Su fin? Un peligroso punto muerto. Si *todo* es objeto de burla, se vislumbra, no por la mejor vía, el Absoluto. Y aquí aparece un sentimiento opuesto. Gogol se detiene. ¿Qué alcanzó a ver en su aventura? ¿Cuándo comienza a volver de ella?.

Lo cierto es que cuando regresa ya no es el mismo hombre y, aunque toda su vida haya estado torturándose con enigmas insolubles, cosa que podría haberlo familiarizado con la zona de nadie, el hombre, sin embargo, no puede prescindir del mundo natural, de la seguridad de sentirse dentro de él, participando de esa dulce complicidad de la mentira. Algo muy recóndito ha ido dejando en sus incursiones. Algo nuevo también se le ha adherido. Ya no puede moverse. Sabe que al final de esa ruta hay una región inexplorada, inaccesible aun para él, una atmósfera enrarecida, que conoce a medias, pero que, finalmente, teme llevar a la consumación total. Como botín de sus aventuras por el mundo particular, trae un sentimiento de insatisfacción moral acerca de su propio arte. A su regreso, concibe someterlo a una escolástica rigurosa, limpiándolo de las excrecencias de la risa, trampa del diablo, y meter a este en cintura. De todos modos, esta misma inquietud la ha vivido desde sus comienzos, pero sólo en un determinado momento se revela en toda su insoslayable gravedad. Ahora piensa que debe salvar a los hombres, prepararse para guiarlos hacia fines elevados,

mediante un arte constructivo. Nuevos molinos de viento. Comienza otra batalla. Mas, como el “lazarillo” de la picaresca española, “escapa del trueno y cae en el relámpago”.

Las ideas estéticas de Gogol, consideradas en abstracto, apenas sí resisten un somero análisis sin derrumbarse, pues no están concebidas dentro del principio de una autonomía del arte; por lo contrario, su relación con este aparece subordinada a fines didácticos y morales. Sus torturas religiosas terminan por enceguecerlo, de manera que para él el bien, a través del arte, no está ya implícito en una de esas catarsis que ponen al desnudo los vicios humanos, sino en una dulzonería expresiva a tono con el aura celestial revelada por el padre Mateo, a quien Chestov llama con justicia “el verdugo moral de Gogol”. Por fortuna, el Gogol teórico nace en los últimos años, cuando la obra ya estaba enteramente escrita.

Después del encuentro con el padre Mateo, de la pluma de Gogol no vuelve a salir nada artístico ni valioso, pero sí cartas y ensayos predicantes. Al pintor Ivanov confiesa que el mundo es incomparablemente más vil que el más abyecto concebido por un artista en el retiro de su gabinete. Y el dilema acaba con Gogol. Hasta ese momento, pretendía encontrar la salvación en su amor al arte. Pero, a juicio del padre Mateo, este amor es el pecado más horrible de todos. El gnomo de *Viy* (el rey de las tinieblas), “cuyos párpados son tan largos que descienden hasta la tierra”, es una perífrasis anticipada de su censor moral y de su propia tragedia espiritual: “¡Levantadme los párpados! ¡No veo!”. Un grito que anuncia el término de la “segunda vista” y el anhelo —e imposibilidad— de poseer la visión normal, de retornar al mundo común a todos.

Porque Gogol, con penetración nunca igualada, había atisbado el límite último, esa línea fronteriza que separa la realidad del mundo incognoscible, más allá de la cual la conciencia humana se torna ingravida, flotando sin sujeción a leyes físicas, como Jlestakov, que pide comida para adquirir pesantez y conservar así la impresión de que se halla viviendo en este planeta, entre los vivos. Había sugerido inquietantes misterios ontológicos en minuciosas y lúcidas descripciones, hasta en las más triviales; todas ellas colindaban secretamente con ese otro mundo, el de la caverna platónica, en una suerte de desdoblamiento

en que la realidad física participaba de la bruma, elemento que, como el agua o el fuego para los antiguos, formaba, según la idea gogoliana, parte de la naturaleza. La bruma, que diluye la realidad fusionada en el espacio, gastando esfuerzos de cíclope por revelar lo sin peso, lo amorfo, lo opuesto a toda apariencia, a toda lógica, y mostrando la nueva caverna platónica, las cosas como “sombras de las ideas”; planteando, en fin, el abismo inconciliable, él, un ucraniano basto e ignorante, entre el conocimiento que existe en sí (el *noúmeno* kantiano) y la realidad visible, mensurable, de las evidencias. Demasiado bien supo Gogol que las sombras de la caverna, como en Platón, eran las cosas, y la caverna misma, el mundo sensible, es decir, sujeto al reconocimiento de nuestra experiencia por medio de nuestros sentidos; y la realidad exterior, el mundo inteligible, de las ideas. Del roce de ambos hizo crepitar una chispa, sólo una chispa que, no bien alcanzó a irradiar un rayo de luz por breves instantes, volvió a la ceniza de la caverna. El desdoblamiento *cavernícola* vive en la estética y en los personajes gogolianos, proponiendo clarividencias frustradas. Dostoievski, experto como era en toda suerte de aventuras espirituales, pudo decir con bastante razón que Gogol abrumaba con el peso de sus pensamientos insolubles.

¿Cuál es la realidad de Jlestakov? O, mejor, de acuerdo al lenguaje orteguiano, ¿cuál es su circunstancia? Primero, su apariencia física: “Finito, delgadito... Viste a la moda”. Se dice, además, que es algo tonto. “No ha inventado la pólvora. Es una de esas personas a las que en las oficinas llaman *nulos*. Habla y actúa sin ninguna imaginación. No es capaz de fijar la atención en ningún pensamiento. Su manera de hablar es entrecortada y las palabras salen de su boca de una manera inesperada”. En verdad, su ingravidez es tal, que perfectamente podría ser una nube, sin que el cambio alterase en absoluto su trascendencia. Pero es un ser vivo, es decir, de este mundo. ¿Qué es Jlestakov? “Ni lo uno ni lo otro. El diablo sabrá lo que es”. ¿Es un hombre inteligente o es un imbécil? ¿Es un espíritu maléfico o un espíritu benéfico? ¿Es un tonto o sencillamente un cínico? De él puede decirse que es un misterio, tal como Gogol mismo.

Quienes más íntimamente conocieron al autor de *El Inspector*, tan pronto veían en él a un “santo” o a un “pillo”. Algunos de sus contem-

poráneos, entre ellos Bielinsky, estimaban que Gogol fue un hombre desgarrado por una espantosa tragedia espiritual; otros, en cambio, veían en él a un consumado comediante. Jlestakov *es* en cuanto *son* los demás: “tener hambre” es su única vivencia. Lo mismo daría que fuese un globo o una nube: no advertiría la diferencia. En cualquier momento puede salir volando o caminando a dos metros del suelo. Para él sería lo más natural del mundo. No alcanza a intuir siquiera la anormalidad de su situación. La verdad sobre sí mismo sería para él un golpe mortal. Y se inmuniza a fuerza de incoherencia y gratuidad mediante un moscardoneo verbal infatigable, sin orden ni concierto, sin objeto ni fin y con el que envuelve a los demás tanto como a sí mismo. “Parece que he dormido bastante... ¿De dónde sacarán estos colchones de plumón?... Estoy sudando... Yo creo que ayer me dieron algo para la comida. Todavía me dan latidos en la cabeza... Estoy viendo que aquí se puede pasar el tiempo muy agradablemente... Me gusta la cordialidad. Confieso que lo que más me gusta es que me complazcan de todo corazón y no por algún interés. La hija del alcalde no está mal..., pero la madre todavía... Sí. Decididamente me gusta una vida así...”.

En una isla deshabitada o en medio del Sahara, Jlestakov sería acaso polvillo o arena. Existe sólo en virtud de un “camaleonismo” espiritual y psicológico que lo hace *ser* en cuanto *es* la realidad que lo circunda. Vive, en síntesis, el desdoblamiento del propio Gogol y su irremediable mitomanía. “Les confieso que siempre procuro pasar inadvertido. Pero uno no puede ocultarse... No puede hacerlo de ninguna manera... Tan pronto como voy a algún sitio, enseguida dicen: “Mira, ahí va Iván Alexandrovich”.

Al escribir a su madre desde San Petersburgo una carta delirante, Gogol confiesa haber caído bajo el hechizo de una “mujer fatal”. Con esta superchería está haciendo algo semejante a lo que hace Jlestakov cuando declara vivir de la literatura y ser recibido en los más selectos círculos intelectuales y sociales. Y, cuando por mediación del poeta Zhukovsky, se emplea en un liceo como profesor de historia, sin saber, excepto de Ucrania, absolutamente nada sobre esa asignatura, repite la impostura de Jlestakov, quien engaña a toda una provincia sobre su identidad de “inspector”. La mistificación, en fin, es un rasgo

insustituible de su temperamento, lo único tal vez que le haya permitido penetrar, como un metafísico de tomo y lomo, en las brumosas realidades últimas.

Jlestakov es el mito mismo encarnado, un mentiroso que no sabe siquiera que miente. Y una de sus facetas más seductoras es que recuerda a su creador hasta en sus rasgos físicos.

El autor de *Le Roman Russe*, Melchior de Vogüé, describe a Gogol, según un testigo ocular, como “un hombrecillo desvaído, taciturno, tímido, de piernas cortas y de nariz muy larga, lo cual le daba una apariencia algo cómica”. Otro testigo que lo vio en 1848 en Moscú lo describe como un hombre enclenque, pálido, de bigotito, ojos oscuros y penetrantes, y una extraña afectación en el andar, “como si una de sus piernas quisiera estar siempre adelantada, y debido a esto, un paso le salía invariablemente más largo que el otro. Su mirada no era directa, sino oblicua, movediza y como evasiva”. Así como el gigantismo literario de Thomas Wolfe empieza en su cuerpo, el desequilibrio psíquico de Gogol va de afuera hacia adentro; existe ya en su propia textura física.

Otro valioso testimonio de su persona lo ha dejado el conde Sologub, después de verle por última vez en 1850: “Vino a despedirse de mí. Empezó a charlar en forma tan inconexa, de manera tan vaga y confusa, que me hizo sentir inquietud y alarma. Cuando referí algo acerca de la singularidad de Moscú, su rostro se iluminó y con un destello de su antiguo ingenio brillando en los ojos me contó, en su peculiar estilo, una de las anécdotas más interesantes y típicas. Pero, repentinamente, se ensombreció de nuevo y se atascó en una conversación tan embrollada, que comprendí que ya no tenía remedio”.

Mas, ¿qué principio de extraño poder, supra o infraterrenal, hay en Jlestakov para convencer a toda una provincia de que él, en efecto, es el funcionario esperado y venido de San Petersburgo? “Me gusta comer”. Sus palabras y actos son de una vaguedad inquietante, y todo cuanto habla se enrarece en sus labios. “Vivo de la literatura”, declara, y es suficiente para que ese vocablo adquiriera un sentido inusitado. No advierte que hace una comedia. Está, por el contrario, persuadido de su real importancia. Y esto es lo abismal de su naturaleza. Tal vez lo que

sublevaba a Dostoievski era esta sucesión, fuera de toda lógica, de un mito que no termina de ser desmontado por los contrafuertes de la razón.

Sin embargo, cuando la sátira gogoliana ya ha minimizado bastante el universo hasta dejarlo reducido a un gran bostezo, se apodera irrefrenablemente del novelista, por ley de las compensaciones, el deseo opuesto. Pero los enormes párpados de su gnomo obstaculizan su visión. ¿Cómo prescindir de ese orden particular y regresar al orden común a todos? Su desdoblamiento es tan poderoso que dota a Jlestakov –“algo tonto”, según las acotaciones– de un mundo de trascendencia inmarcesible, incluso para filósofos y pensadores de todas las épocas. Bien se ve, como dice Chestov, que al autor de *Las Almas Muertas* le placía inclinarse, aunque fuese un instante, sobre el abismo, y experimentar la angustia del vértigo, estando seguro de que era lo suficientemente fuerte para apartarse cuando lo quisiera. Confía demasiado en su fuerza y de tanto jugar entre fuego y hielo, termina helándose, o quemándose, en un narcisismo psicológico que concluye en la asfixia. Cuando decide apartarse del peligro, sus fuerzas no le responden y comprende que ha caído en la trampa, que ha perdido toda referencia sobre la mensurabilidad de lo real. Es lo mismo que ha de ocurrir con Chartkov, su otro personaje clave: la caída por un error de cálculo, como la consecuencia de una confianza que excluye la prudencia previsora.

El creador habla, sin duda, por boca de su criatura cuando esta exclama: “¡Qué hambre tengo!”, refiriéndose más bien a un apetito metafísico, que es necesario saciar a fin de adquirir el peso que lo restituya a la realidad común a todos, al mundo de los vivos. Al igual que Jlestakov, flota como un globo en el vacío: ha perdido su ley de gravedad. No asciende ni tampoco cae. Mucho peor, es casi una irrealidad corporizada.

Lo único que le va quedando a Gogol para hallar la “substancia sólida” es el arte mismo, pues los principios del bien y el mal por sí solos han perdido en él sus valores autónomos. El réprobo de la risa, en su última utopía, busca la nueva actitud con esa vehemencia propia del converso, apoyo ilusorio para impedir no menos ilusoriamente el derrumbe, víctima de su propia inseguridad. En la primera etapa descubre la “substancia sólida” en el destino mesiánico de la “Santa

Rusia”. Y en este destino rector de las naciones, naturalmente, él es el nuevo Moisés que ha de guiar a su pueblo a la meta. El artista ha muerto. Ha cedido el paso al predicador. Otra batalla, la más terrible. Su primera víctima es él mismo. Sucumbe. Y, cosa extraña, no muere de muerte natural, común a todos, por enfermedad física. Agotado por los ayunos, muere por falta de vida... Los médicos que lo atienden están perplejos. El tratamiento que prescriben al enfermo no consigue sino empeorar su estado; entonces bautizan su dolencia: *gastroenteritis ex inanitione*. Jlestakov se negó a saciar su apetito. Perdió peso y se reintegró al mundo de los vivos...

2. Chartkov

Así como *Viy*, anticipándose a su vivencia, describe el drama de la “imposibilidad de ver”, *El Retrato*, de igual modo, es una premonición del conflicto del arte como principio demoníaco.

Gogol conoció tempranamente el éxito. La celebridad, desde un comienzo, no le fue esquiva. Y no es raro que ella se le presentara bajo el hechizado aspecto de una tentación diabólica. Si en *El Inspector* simboliza la conciencia mundana encarnada en Jlestakov y la conciencia eterna representada en el inspector verdadero, *El Retrato* simboliza en toda su plenitud la disociación entre moral y arte. De todas las obras gogolianas, esta es, indiscutiblemente, la más pobre y convencional, la única que rinde tributo a la imitación (consciente) de un modelo extranjero: los relatos fantásticos de Hoffmann. No obstante, en ninguna otra se expresa con tanta nitidez la dolorosa dualidad, ni se pone tan de manifiesto la imposibilidad de llevar al plano artístico consignas morales preestablecidas. La autonomía del arte defiende sus fueros.

A través del pintor Chartkov, Gogol realiza la biografía de su alma. Chartkov vive en paz consigo mismo, aunque su existencia es penosa y mísera. De pronto sucede algo extraño en su vida. Cae bajo el hechizo de un retrato que ha comprado en una tienda.

El retrato —el diablo— está “embrujaado”. Cobra vida propia. Habla, tienta, sugiere, propone. El mísero pintor sucumbe a la tentación y en virtud de un oscuro pacto entrega su alma a cambio de dinero, gloria

y honores. En esta pendiente, se convierte pronto en el pintor de moda, en un retratista célebre, solicitado por la alta sociedad. De cuando en cuando, a solas en su taller, un pensamiento punzante inquieta su espíritu. Sin poder evitarlo, medita en su arte prostituido. ¿Dónde ha quedado el antiguo vigor, la espléndida soltura de su pincel? ¿Qué se ha hecho la audacia de antaño? Al presente, sus cuadros nacen perfectos, sin esfuerzo alguno, pero fríos y académicos. Y, día a día, va creciendo para los ojos del mundo y empequeñeciéndose para la conciencia íntima. Y llega el momento tan temido en el que la personalidad se desnuda del último velo, descubriendo la comedia del ser. Un suceso artístico tiene asombrados a los petersburgueses. Un joven pintor, después de larga ausencia, regresa de Italia empapado en “el divino Rafael”. Sus cuadros arrebatan de admiración a entendidos y profanos. Entonces, Chartkov, cargado de recelos, comprende el error de su vida y de su arte. Al conocer las maravillas del discípulo de Rafael, enferma y se da a la fuga, como Mefistófeles en presencia de Margarita. Enloquecido por los celos y la envidia, Chartkov lucha denodadamente por reconquistar algún resto de su antiguo genio. Inicia una enorme tela, a fin de representar su propio drama, pintando un gran ángel caído. Mas el pincel está flojo, ha perdido vigor, ya no responde a las instancias de la mano. Chartkov cae así en la trampa del propio Gogol. La pérdida de su genio, así como para Bachmachkin el robo del abrigo, precipita a Chartkov en la locura y en la muerte. Sus días concluyen en medio de atroces torturas morales.

En el estilo *pompier* de *El Retrato*, cuya primera parte termina con la muerte del pintor Chartkov, es difícil reconocer la mano desenfadada que escribiera *Las Almas Muertas*, al punto que las dos novelas parecieran haber sido escritas por dos autores distintos. En la segunda parte, de una ingenuidad aún mayor, se explican los poderes taumatúrgicos que el retrato posee. El pintor “recién llegado de Italia” es nada menos que el hijo del autor del “embrujo” retrato, el mismo que fuera la perdición de Chartkov. El autor del cuadro, consciente tal vez del daño que su obra ha causado, es un artista excepcional, pero ya no pinta. Vive, por el contrario, retirado del mundo, expiando sus culpas en un monasterio, en medio de severas disciplinas ascéticas.

La síntesis de su credo estético está expresada en las palabras que transmite a su hijo, el joven pintor que se inicia: “No niego que el mundo niega la existencia del diablo... Sólo diré que pinté con gran repugnancia el retrato de aquel hombre y trabajé en él sin ninguna alegría ni entusiasmo. Tuve que esforzarme para hacerlo. Intenté no hacer caso a mis sentimientos y procuré ser fiel al natural. No creé una obra de arte y por eso los sentimientos que experimentaron las personas que contemplaron el retrato *son sentimientos sediciosos y de inquietud, no son emociones artísticas...*”¹⁴. Él, como Gogol mismo, no puede prescindir del concepto maniqueo de ver en el arte la degradación por los sentidos, el más grave pecado de todos. El padre Mateo tampoco podrá asociar la obra de arte con un himno de alabanza a Dios.

En los labios del monje ha puesto Gogol las mismas palabras y consejos que más tarde oírán por boca del padre Mateo, el verdugo moral, para quien la belleza va unida indisolublemente al pecado de la soberbia de espíritu. El padre Mateo desearía extirpar el arte de la faz de la tierra, ya que su cosmovisión teológica se apoya en un concepto que se sirve de Dios como una culminación del orden natural, o mundo de las evidencias, que tan arduamente impugnaron Gogol, Dostoievski y Tolstoi, la admirable tríada que tenía los ojos puestos en una fe más fenoménica que *substancial* (substancia en *sí*) y plena de esa “necesariedad” que late en ciertas palabras de Karl Jaspers: “Sólo la experiencia de lo inaccesible, obtenida en el esfuerzo mismo que tiende a alcanzarlo, permite al hombre cumplir su misión”.

En última instancia, existen dos posturas o actitudes frente a la vida, que se apoyan en una de estas dos premisas: *Dios existe* o *Dios no existe*. El mundo común a todos instala su orden natural en el reino de lo posible y bajo la fórmula empírica *Dios existe*, lo cual supone un absurdo, pues una proposición semejante implica que ya todo está hecho y nada, por consiguiente, tiene posibilidad de evolución a partir de un tope tan inmarcesible –Dios– con que se inicia. Nada, pues, tendría objeto dentro del límite temporal de la vida humana, excepto su propia dignificación para optar a una vida ultraterrena. Pero ya el monocentrismo gogoliano y sus herederos –el “héroe del subsuelo”

14 Subrayado por mí.

e Iván Ilich— demostraron que este mundo de las evidencias no sólo era el más quebradizo, sino también el más envilecido y venal. Por el contrario, el mundo particular se sitúa con anterioridad al reino de lo posible, porque “el hombre valiente de verdad es aquel que, partiendo de la angustia, obra en el presentimiento de lo posible, sabiendo que sólo aquel que quiere lo imposible puede alcanzar lo posible” (Jaspers), es decir, la evidencia por el devenir. El verdadero fin de la existencia sería llegar a un *Dios existe* por inducción, al igual que en el concepto hegeliano de absoluto, pero sin su predicado de *tesis* y *antítesis*: nada más que como un absoluto que ya es absoluto en su comienzo mismo (nada) y que deviene Absoluto (Dios). La filosofía —aquí encaja de lleno la observación de Bergson— no parte de ideas preexistentes; todo lo más que puede decirse es que llega a ellas.

El monje de *El Retrato* está dominado por el empírico *Dios existe*, también el padre Mateo y también Gogol cuando cae bajo su influencia. El origen del Dios inductivo es esa angustia de tipo agnóstico que señala Jaspers, el compás de espera desde donde ha de darse el salto definitivo. De acuerdo con el empirismo lógico, existe todo lo que se puede nombrar. La medida de lo existente es el lenguaje. Dios es una palabra. Dios existe, puesto que lo nombro, encuentro una palabra para nombrarlo. Pero la palabra sola no basta. Es necesario buscar y conocer a Dios más allá de esa palabra que lo designa; lo designa, pero no lo define. Desde el momento en que ya no es posible nombrar, se entra en la región del metalenguaje. La metafísica comienza donde termina el lenguaje. De igual manera, los conflictos del ser existen en la medida en que son vivenciables, como ocurre con la fábula yoga de los pescados¹⁵. La complejidad teológica de Gogol reside en que está pisando en dos mundos distintos: uno, empírico, alimentado por su acendrada fe vernácula, y otro, particular o inductivo. La trágica equivocación de Gogol se parece al involuntario trastrueque de confundir las cartas, enviándolas a los destinatarios con las direcciones

15 Un pececillo ensaya sus primeras fuerzas asomando la cabeza alegremente fuera del agua. Un pez grande y viejo, que lo observa inquieto sin quitarle ojo, le aconseja con prudencia que no se aproxime a la superficie, pues fuera del agua viven seres codiciosos que pueden matarlo. El pececillo contesta desdeñoso, diciendo que fuera del agua no hay nada, puesto que fuera del agua los seres se ahogan.

cambiadas, sin poder rectificar a tiempo. Su error fatal consiste en poner el Dios particular a las órdenes del Dios empírico del padre Mateo.

Así como el anciano monje reniega de sus obras, Gogol tampoco siente entusiasmo al crearlas, y menos al verlas convertidas en patrimonio público. Escribe a disgusto y casi contra su voluntad. Su comedia *El Inspector*, a pesar del triunfo, le parece repugnante y ajena a sí mismo. Abomina de ella, así como el monje repudia el retrato para expiar su culpa. Siempre corrigió, tachó y rehizo, hasta el fin de su vida, por una insatisfacción ya no artística, pero sí de tipo exclusivamente moral. Con su extraordinaria percepción, anticipa todo el drama espiritual que provocará el padre Mateo; y así como el monje exige a su hijo que busque y quemé el retrato, el autor de *Las Almas Muertas*, años más tarde, bajo la ascética vigilancia de su director espiritual, quemará la segunda parte de su novela, tal vez por estimar que ella producía, al igual que el retrato, “sentimientos sediciosos y de inquietud”. ¡A esta situación lo han traído María Ivanovna y sus palabras sobre el Juicio Final!...

Acerca de la obra de arte y la misión del artista, el monje exhorta a su hijo: “Debes sacrificar todo a ella, debes amarla con todo el ardor de tu alma, *no con la pasión encendida de deseos humanos*¹⁶, sino con una pasión silenciosa y celestial; sin ella el hombre no puede elevarse sobre la tierra y es incapaz de producir la maravillosa armonía que infunde la paz a nuestros corazones. Y para traer al mundo el apaciguamiento y la reconciliación desciende del cielo la sublime creación del arte”. Gogol no necesita otra cosa para entregarse, espoleado por el padre Mateo, a esta idea, a cualquier obsesión tan poderosa que venga a librarlo de las otras. Durante toda su vida ha estado buscando su eje. La “substancia sólida”... Cree, al fin, haberla encontrado. Pero una prueba nada despreciable de la ineficacia de los postulados estético-morales del anciano monje es la burla final que hace el retrato, el cual parece habérselo tragado la tierra, sin que pueda saberse más de él, a despecho de la afanosa búsqueda del joven pintor recién llegado de Italia. Por lo tanto, seguirá inspirando “sentimientos sediciosos y de inquietud”, y sembrando la desgracia entre quienes lo posean.

16 Subrayado por mí.

Del mismo modo, la risa gogoliana resuena aún, reivindicándose a sí misma por el sojuzgamiento sufrido.

La indeterminación, tan activa como la polilla, ha cavado una fosa profunda entre la causa y su efecto, entre el hombre y su destino. En Rusia aún resuena la risa de Gogol, una risa que ha cubierto como neblina a varias generaciones. Aún resuena, en su patria y en el mundo, cada vez más helada y terrible. ¡Qué extraña proyección a través del tiempo de una risa que quiso ser sofocada y proscrita, tomando vida propia y creciendo, creciendo, siempre creciendo, a expensas de su creador! El desquite que ella se ha tomado infunde espanto. ¿De dónde nace esta risa, más sola que el centro de la tierra y el fondo de los mares? El misterio que irradia hace meditar, así como hizo meditar a Pushkin. Una risa que no alcanzó a advertir que bajo todo lo que aplastaba surgía algo nuevo e ignoto, oculto a los ojos normales. ¡Qué triste es el mundo, señores! ¡Y qué triste es Gogol! No comprender el fin de su propia risa ha sido, tal vez, la peor desgracia de su vida; una ceguera, en fin, que la posteridad no se ha mostrado inclinada a perdonarle. Las generaciones futuras verán en él a un hombre clarividente y visionario, tal vez al más audaz que haya dado la estepa eslava en toda su convulsa historia, a un artista prodigioso, un Jlestakov que gustaba pasar por cretino.

3. La gran ausencia

Con todo, la mayor tortura para Gogol no es aquella que produce la renuncia a conciliar el mundo natural con el mundo particular, sino la de estar condenado a ir de uno a otro en una oscilación interminable y, principalmente, del amargo sentimiento de que desde ninguno de los dos haya entrevisto aún ese destino superior al que se ha creído llamado. Gogol cree, con absoluta certeza, que ya no podrá escapar del fuego eterno. Es aquí donde cobra toda su importancia la fatídica influencia de su madre, María Ivanovna. En Chartkov se ve a sí mismo; irremediabilmente condenado. En el anciano monje se ve como anhela ser. En obras posteriores, la dualidad no llegará a conciliarse o, indistintamente, adoptará un movimiento pendular entre ambos principios, como si el creador fuera a un tiempo el propio vigía de su

creación. Con esto, la duplicidad viene a disfrazarse en una variante que no es siquiera menos estéril que las otras: encerrar el sello dual de la existencia en un cuadro en que los dos planos —natural y particular— dejen de ser antagónicos para fundirse en uno solo. Para alcanzar este fin es menester un puente de enlace que Gogol no tiende, ese mismo puente que un Dostoievski, resuelto a superar la antinomia, encuentra en el amor y sus distintas formas: en la pasión irracional de Dmitri y Gruchenka o de Rogoshin y Nastasia Filipovna; en el “encuentro de dos almas” (Versilov y Catalina Nicolaievna, Stepan Trofimovich y Bárbara Petrovna, Raskolnikov y Sonia) y, por último, en un grado superior: en esa renuncia a la inteligencia que efectúan Aliocha, Zózima, Mishkin. En suma, en volcarse hacia afuera, en el acto de dar. Una ausencia como esta no puede pasar inadvertida.

Algunos personajes como Tentetnikov e Iván Fedorovich Schpoñka padecen verdadero terror delante de la mujer, inhibición típica del propio Gogol. Lavrin hace notar, al paso, que Gogol no llegó a conocer a la mujer en sus cuarenta y tres años de vida. Nada es tan ajeno para él como el diálogo con el sexo opuesto, el cual vendría a representar, entre los dos campos magnéticos que se lo disputan, la preeminencia del orden natural, común a todos. Las opiniones de sus contemporáneos son unánimes en este punto: nunca se le sorprendió nada que se pareciera a una relación amorosa, *lapsus* que en su obra trasciende por su ausencia misma. Sólo se ocupa del amor a manera de parodia, tal como en *El Inspector*, *El Casamiento* o *Las Almas Muertas* (en el cómico episodio idílico en casa de Manilov: “Abre tu boquita, alma mía”); o bien en el frustrado romance entre Tentetnikov y Uliñka, a quien repudia porque el padre de la muchacha lo trató una vez de “tú”.

Tentetnikov e Iván Fedorovich Schpoñka añaden nuevos retazos al conocimiento íntimo de Gogol. Son dos tipos gemelos. En ellos, su vida aparental sólo es trascendente en la medida en que sus actos forman —a contrapelo— categorías ajenas a ellos mismos. Apocados y tímidos, con el recuerdo de una niñez inhibida, imposibilitados ambos para la acción, contemplativos o mejor, ociosos. El trabajo no es un placer para ellos. Iván Fedorovich Schpoñka contempla diez guadañas que se alzan al unísono y al ruido de la hierba cayendo en los surcos, siente un goce indescriptible. Su tendencia a la acción no

traspasa esos prudentes límites. Ambos sufren las represiones que frente a la mujer sufre el mismo Gogol.

Una ausencia tan evidente resulta casi provocativa. Allí está, como de adrede para llamar la atención sobre el vacío que deja. Precisamente, uno de los caminos más seguros para llegar a la médula de la desolación gogoliana tiene como punto de partida el amor en su relación con lo temporal, dentro del particular concepto de tiempo que se desprende de Tentetnikov.

El tiempo –acéptese la definición provisional de célula que crece concéntricamente– está dentro y fuera de uno; tiempo individual y tiempo espacial, de acuerdo siempre con la dualidad entre lo natural y lo particular. Uno es el tiempo. El crecimiento de la célula no puede rebasar al ser, a riesgo, naturalmente, de sumirlo en la angustia y el horror que esperan a quienes se evaden de los límites naturales. Pero si el ser –uno– no puede contener el crecimiento de la célula, allí tiene algunas armas contra el tiempo y la angustia, contra la muerte: el amor, es decir, la posibilidad de burlar las leyes dinámicas del tiempo, esa “universal penetración de la muerte en la vida”, como lo llamó Péguy, suplantándolas por un presente eternizado, por un “estar aquí”. El hombre afirma su perennidad, al menos ilusoria, frente a la muerte, cuando el fenómeno del amor viene a vivificarlo. El crecimiento arrollador, angustiante, de la célula temporal, viene a detenerse en plácido reposo, a redimirlo en virtud del amor. El amor, asimismo, viene a reivindicarlo de la realidad de la muerte.

A más de algún lector le habrá ocurrido experimentar la sensación torturante de estar repitiendo una experiencia vivida con mucha anterioridad, o reactualización de un suceso pretérito. ¿Cuándo, en qué circunstancias se ha vivido tal o cual experiencia? No es un mero espejismo de los sentidos. No. Se tiene la firme convicción de estar repitiendo una vivencia pasada que la conciencia no alcanza a registrar. La fecha, el detalle exacto, han pasado a la trastienda de la memoria, pero el paciente está persuadido de que aquello no es pura figuración mental. Y, como sea, allí está recordándose la sensación, prolongada como una espina constante. Las más de las veces la vivencia no pasa de ser un hecho fútil. Tan fútil como el insignificante Iván Ilich, quien en un determinado momento ve cosas que envidiarían los filósofos. Un

organillo que da curso a una melodía gastada y que penetra el ánimo como una mordedura. No se trata de emoción artística. La música es ramplona y vulgar, un vals irreconocible o un trozo de aria italiana del repertorio ambulante. Pero ¿qué sucede? Algo se contrae en nuestro interior, se crispa como si hubiese sido pinchado. ¿Qué lejana y secreta remembranza trae aquella sosa musiquilla para que el ánimo abatido se interrogue una y otra vez? El paciente, por uno de esos imponderables, está retornando tal vez a un pretérito fuera del tiempo común, dando curso a uno de los principios temporales: el particular. Si el fenómeno fuese accesible a la voluntad, se tendría el paraíso entrevisto por Iván Ilich; todas las voluntades humanas enfocadas en ese punto crearían esa convivencia perfecta del mundo particular.

Contracción y relajación. Flujo y reflujo. Hinchazón progresiva de una célula, contenido que amenaza rebasar su continente. Cuando esto ocurre, llega la muerte. Los anillos concéntricos se han evadido del tiempo individual que los contiene y pasan a integrar el tiempo del espacio: del orden natural al orden particular –ignoto, misterio absoluto por su imposibilidad convivencial–. El tiempo: un movimiento cíclico y recurrente. El amor, pues, viene a ser esa probable evasión del envolvente círculo. Como quiera, voluntariamente o no, Gogol se negó esa posibilidad. Si ha de suprimírsele el amor al itinerario tiempo-amor, todo quedará reducido a una bruma que no vive sino en sí misma, incapaz, en suma, de evolución y de alcanzar ese destino superior al que Gogol se creyó llamado.

SEGUNDA PARTE

GOGOL Y EL DEVENIR

*¿Dónde descansará el fatigado? ¿Cuándo
volverá al hogar el solitario de corazón?
¿Qué puertas se abren para el peregrino?*

THOMAS WOLFE

I. En torno al nacionalismo

La troika corre con una inspiración divina... ¡Rusia!

Las Almas Muertas, I, Cap. XI.

1. La “troika” se pone en movimiento

¿De cuál de las dos visiones surge el nacionalismo de Gogol? ¿De la general o de la particular? Es significativo que, llegando a este punto, las disputas se acaben. Las “anteojeras metafísicas” de Merejkovsky o de Chestov simulan no advertir este nacionalismo, en tanto que los “realistas” lo adoptan incondicionalmente. Aquellos que han visto a Gogol con la “segunda vista” pasan por alto y no ven ese rasgo fundamental; y los que, por el contrario, lo vieron con los ojos comunes han tenido buen cuidado de no anunciarlo con excesivo bombo, para hacerlo pasar así, sin más, a su haber. Pero, en verdad, el nacionalismo gogoliano no es tal, es decir, es eso sólo vagamente, pues lo más propio que entraña es un mito acerca de la nacionalidad.

Por lo demás, no ha habido escritor en Rusia que al plantear la cuestión del nacionalismo haya podido hacerlo de manera racionalmente accesible; nada hay que se parezca menos a la razón que la formulación de ese nacionalismo. Nadie ha de poner en duda la capacidad expresiva de Dostoievski, en quien el problema del espíritu nacional irrumpe con fuerza inigualada; pero aun así el genial novelista fue incapaz de enunciarlo definitivamente, al parecer porque en su obra y en su pensamiento íntimo todo el problema ruso, como ha observado Madaule, no es sino un reflejo del problema de Dios. Las “importantes cuestiones” que abstraen a un Stepan Trofimovich Verjovensky o a un Versilov no son tanto el eslavismo o el destino

de la “Santa Rusia”, pues estas son sólo las formas adventicias que muestra externamente ese gran dilema teológico de cuya dilucidación depende todo. Es significativo que aquellos liberales europeizados, al resolver la cuestión básica, se reconcilien con Rusia.

A la aprehensión del tema nacional puede, a lo más, llegarse por grados aproximativos, pero nunca plenos. La causa de tal imposibilidad intuida por Dostoievski ha sido ratificada en nuestros días por el historiador suizo Gonzague de Reynold, para quien el patriotismo eslavo lleva en forma congénita un elemento místico milenario, de origen religioso, teológico, aunque posteriormente se haya laicizado y materializado. “De ahí lo que de místico y, en el fondo, de tan poco nacional se advierte en el patriotismo ruso”¹⁷.

Si hasta este momento, a juzgar por un buen número de páginas, ha parecido imposible hablar del creador del “mito de la *troika*” sin concitar de inmediato el nombre de Dostoievski, su antítesis aparente, ello se debe no sólo a la utilidad que prestan las comparaciones, que definen por contraste lo incapaz de definirse por sí propio, sino principalmente porque entre ellos todo anda asociado y, por instantes, a punto de coludirse o separarse de manera irremediable. Poner entre Gogol y Dostoievski una línea demarcatoria inflexible no tendría sino una vigencia provisional; continuamente debería cambiar de sitio, fijando un deslinde movedizo. No es tarea fácil precisar dónde empieza uno y dónde termina el otro. Ya han coincidido en ese común rechazo al “mundo de las evidencias”, a fin de remontarse a un principio anterior a todo, absolutamente original, desde donde re-crear la realidad de acuerdo con una estricta lógica particular del espíritu, precisamente aquella que se evade de la concepción que acata la mayoría. El “hombre del subsuelo” de Dostoievski pone el mundo al revés. Se sustrae al universo entero y le importa un ardite que cruja o se precipite en la nada, con tal de que él pueda beber tranquilo su taza de té. ¿Por qué ha de importarle lo que ocurra en un mundo en que todo está construido sobre “la pestilencia de las mentiras”? Muy diferente sería la situación del hombre subterráneo si descubriera, de pronto, que en “ese” mundo que desprecia hay otros hombres como él.

¹⁷ *El Mundo Ruso*.

Su limitación consiste en que no ha encontrado aún a sus semejantes, pero una vez que los encuentre..., ¡ay de las sólidas convenciones de ese mundo natural! Razón habrá para temer ese ruido subterráneo, ese entrechocar dialéctico, ese fragor insurgente aprisionado durante siglos y dueño al fin de una libertad que la arrebataran los hombres de las evidencias para hacer las leyes a la medida de sus necesidades, para administrar justicia a tono con sus apetitos, para medrar sin ser molestados. Y es lo que ha ocurrido. El hombre subterráneo ha encontrado a sus semejantes y ha formado legiones que crecen de día en día. Desde hace un siglo la rebelión del subsuelo se extiende por el planeta entero: los resultados ya están a la vista. Poprishev, en *Diario de un Loco*, decide ser Enrique VIII, sólo por obra y gracia de un estupendo acto gratuito. Se dirá que está loco, pero, en verdad, imputarle su locura sería la refutación más débil que podría hacersele. Porque al lado de él, de Iván Ilich o de Eugenio Irtieniev, los locos más bien parecen ser aquellos que lo rodean, y el mundo todo.

Y, ahora, otro punto en el que Gogol y Dostoievski plenamente coinciden: el mito del mesianismo ruso. Ambos son responsables de una aventura imprevisible, que a causa de su irracionalidad inicial oscurece los fines que pudiese tener, terminando en una zona de nadie y en planteamientos insolubles. No obstante su irracionalidad, permanece intacta la cáscara afectiva del mito, cáscara harto nutricia: lo que no consigue un alarde especulativo a lo Versilov, lo obtiene sin esfuerzo una persuasión de tipo emotivo. No es extraña la simbiosis de estas dos ideas básicas que mueven la mayor parte de la literatura rusa —el subsuelo y el mito mesiánico—, en la que el mito es su consecuencia directa; el arco que ampara a aquél es el subsuelo, como particularmente Gogol se encarga de mostrarlo. El cristianismo ruso no es más que el imperativo mesiánico de la nacionalidad. Para quien haya leído con atención a los grandes escritores de Rusia y haya seguido su pensamiento, no es ningún misterio comprobar que la expansión de ese pueblo vendrá por el conducto ideológico, justamente por aquel conducto que los occidentales habrán agotado por sus disensiones internas. Todos los pueblos que han aspirado a la dominación universal, advierte el filósofo político Emile Montégut, han hecho ostentación de sus propósitos a la luz del día. “El único pueblo —escribe Montégut, hacia el

año 1885— que no ha declarado su objetivo es el ruso... Aquí reside su fuerza”. En las primeras décadas del siglo XX se verá que esa “fuerza” reside en su misticismo, también de índole típicamente nacional, ya sea religioso o laico. El monárquico y reaccionario Marqués de Custine pudo decir que la humanidad tendría motivos para asombrarse con las proezas de “este pueblo privilegiado”. Para muchos observadores occidentales, el cristianismo ortodoxo ruso es más auténtico y puro que el de Roma, un tanto desvaído por los velos de un formulismo vano. Porque para un ruso Dios no es una cuestión vaga y metafísica: es cosa vital, concreta, de cada día. En cuanto al abismo que existe entre el Cristo ortodoxo y el de Roma, habría que leer la tenebrosa *Leyenda del Gran Inquisidor*, ideada por Dostoievski, y en la cual se plantea una segunda venida del Mesías. En su nueva encarnación, encuentra su doctrina tan desvirtuada que termina siendo (de nuevo) crucificado, y nada menos que por los propios jerarcas del dogma. Incluso, no hay razones que impidan suponer que las soluciones al hondo problema ideológico que el materialismo dialéctico ha obviado puedan venir de la Rusia soviética, una vez que esta reencuentre su raíz milenaria y teológica, conciliándola con el socialismo. Es difícil concebir que un pueblo tan místico, según Keyserling, como el de la India, pueda borrar la fe de su fisonomía honda por un mero cambio de régimen gubernamental. Sería insensato imaginar que la fe pudiera ser abolida por leyes, puesto que los planes quinquenales han de lograr que un ruso sea menos flojo y produzca más, pero difícilmente que abjure u olvide el profundo misticismo que trae desde milenios y que constituye el rasgo que lo distingue de todos los demás pueblos del orbe.

La audacia de Gogol de “empezar todo de nuevo” responde, acaso, a su falta de referencias culturales, que superó gracias a su gran genio intuitivo. Y es probable que su propia formación arcaica lo llevara a una fácil captación de las cosas, pero también, a causa de ella, sufre la impotencia de no dar cohesión interna a sus conflictos, padeciendo en un grado doloroso el peso de un Absoluto irreductible a la razón. Parecida incongruencia atañe a su ingenuo nacionalismo y que frente al ecuménico nacionalismo dostoievskiano semeja la debilidad de un hermano menor entregado a arbitrios que no entiende. En el nacionalismo de Dostoievski hay una formulación filosófica que lo pone

a salvo de cualquier forma de chovinismo sentimental, ya que surge de un contacto, aparentemente anacrónico, con la cultura y la vida occidentales: un encuentro que le evidencia, a él y al mundo, su propia peculiaridad. En las páginas del *Diario* presiente que Rusia está destinada a tomar las cosas allí donde las deje el término de la evolución occidental. Según lo afirma sin tapujos, “los rusos comenzarán donde los occidentales hayan concluido para arrastrarlos luego consigo”. En este punto, el “occidentalista” Dostoievski es un fiel discípulo de Pedro el Grande y su línea política de “sacar provecho de Europa mientras ello sea posible”. Un nacionalismo de esta naturaleza, en fin, es teorizante; a su lado, se torna mucho más accesible el puramente intuitivo de Gogol: insurge por su mayor carga afectiva.

Lo contradictorio es que el mito de nacionalidad, espigado a lo largo de su obra, no es sino el producto de una frustración íntima, el fruto espurio del fracaso de sus ideales primitivos: la idea de “poeta universal” y de “trabajar en provecho de la gente”.

“Hágame el favor —escribe a Pushkin, desesperado—, deme un argumento, sea cual fuere, divertido o no, pero una anécdota puramente rusa”. Dicho de otra manera, así como el diabético reclama su insulina, Gogol pide con urgencia el antídoto de la bruma: la “substancia sólida” que se le presenta esta vez bajo la forma del mito. Pretende así instaurar el nacionalismo por generación espontánea, sin cuidarse de que es el resultado de una serie de imponderables. No se trata de negar el sabor y color típicos de las andanzas de Chichikov, o de los ociosos terratenientes y de las dormidas aldeas que el héroe encuentra a su paso. Naturalmente, todo ello es muy ruso, y nadie podría negarlo. Pero, además, está la majadera insistencia de su peculiaridad racial, alimento del mito. El más “determinado”, acaso el único de los personajes gogolianos, Taras Bulba, no vacila cuando dice: “Amar con la fuerza con que puede amar el alma rusa... ¡Así no puede amar nadie!”.

La búsqueda de lo “puramente ruso” lo precipita en una sospechosa intransigencia respecto a Occidente, que confiere a su nacionalismo rasgos contradictorios y de indisimulado fanatismo. Es obvio que la fe de Gogol es la de Taras Bulba; comparte con él la certidumbre de que la tierra rusa —como grita el viejo guerrero inmolado en la

hoguera— “dará un día su propio zar, al que no habrá fuerza en el mundo que no se someta...”.

La nacionalidad, *élan* gogoliano, será recibida por un pueblo, el más vasto del continente europeo, sin hacer la selección previa de la paja y el trigo, sin advertir, en suma, la incongruencia de su gestación. No basta haber nacido en un mismo suelo para hablar de nacionalidad. Algunos millones de coterráneos pueden constituir un pueblo, un país o una nación, pero no siempre una conciencia nacional digna, ni a veces siquiera definida. Esta ha de surgir de la historia, pero no de la historia que hacen los desenterradores de documentos y papiros —y que luego interpretan a su antojo—, sino de esa otra (el “todo es historia” hegeliano): la Historia como resultante de un devenir absoluto. Las cuatro quintas partes de la Rusia iletrada de Gogol, sin conciencia histórica, o ignorante de ella por la tardía sedimentación de sus factores, no podían detenerse a juzgar el origen de un nacionalismo que les llovía como maná del cielo. Los terratenientes y *mujiks*, familiarizados aquellos con la lengua francesa y, aparte esto, más incultos a veces que los siervos de la gleba, se limitaban sólo a recibir algo que para ellos era un patrimonio, un bien general: una nacionalidad y su consecuente mito. Pero, en el fondo, más que connacionales, seguían siendo sencillamente coterráneos.

2. “Es imposible repetir a Pushkin...”

No está demás hacer al menos una tentativa a fin de desentrañar, siquiera por un lado, el nacionalismo gogoliano, sobre todo en lo que tiene de dudoso y feble: su origen. Para ello, a ratos, será imprescindible atar cabos con premisas ya esbozadas y repetir conceptos, como “poeta universal”, “bruma”, etc. Pues en las peculiaridades gogolianas se ensartan tanto los conflictos morales como la implícita otra cara de la medalla, en la continua relación oscilante entre la conciencia particular y el mundo común a todos. En primera instancia, el nacionalismo gogoliano se sitúa en el inframundo de la “segunda vista”; en otras palabras, implica una cierta terapia espiritual practicada en forma incesante.

En efecto, este nacionalismo fanático y contradictorio desde la raíz no es más que una etapa de su metamorfosis, otro de los tantos misterios que rodean la obra y la vida de Gogol. Si bien la evasión de

compromisos, sean cuales fueren, es la clave de su mundo, el precio que paga es demasiado alto: el imponderable pudor íntimo, unido a la vacilación para adoptar posiciones resueltas, concluye confundiendo “todas sus causas y sus fines”. El desconocimiento de su faz verdadera, dentro del estado comunicante que supone la expresión literaria, se debe a que no tiene una clara conciencia de estas causas y fines; del mismo modo, el rechazo al mundo natural, común a todos, bien puede explicarse ya no por falta de referencia cultural, sino por el desconocimiento previo de muchos factores que aquél contiene, y del cual surgen ideas generales, y no particulares, que son válidas sólo en el mundo de lo evidente, y que en ese mundo –al cual, quiéralo o no, Gogol pertenece– tienen su único desarrollo propicio y posible. Tal ocurre, por ejemplo, con el nacionalismo. Se bambolea por su origen. Esconde un gran fracaso. El secreto de su gestación habría que buscarlo retrospectivamente en los trabajos iniciales.

En su primera obra –un extenso poema–, Gogol pagó tributo a la moda del momento, que daba las palmas al género híbrido de los idilios novelados, a la manera de Voss. *Hans Kuchelgarten*, que apareció en 1829, era con su título occidental una mediocre imitación de los romances y poemas dramáticos de la época. Allí se hablaba a los “esíritus”, en un lenguaje postizo y en una sucesión tan poco afortunada de escenas grandilocuas y situaciones falsas, que el autor, después de admitir su fracaso, quemó la edición. Si bien no tuvo éxito, con esta obra había pretendido realizar su ideal humano y estético: “el poeta universal”. Toda la obra posterior –el subsuelo, las vidas mínimas, el nacionalismo– es fruto de la impotencia, nace de un ideal humillado por el vergonzante fracaso. Su literatura, que buscará continuamente cómo proyectarse desde cimientos más sólidos, será, en suma, un desquite del primer desencanto, el que dejará huella tanto más honda por cuanto se había sentido llamado a redimir al género humano.

Ser un Pushkin fue toda su ambición literaria. Gira como un satélite en torno al poeta glorioso, aproximándose, en fin, a ese modelo que describe melancólicamente en un significativo pasaje de *Las Almas Muertas*, al cual contraponen el escritor con cuyo tipo se identifica, con ese que “destaca ante los ojos del mundo todo el horrible e inquietante ceno de las mezquindades de nuestras vidas...”. “Este no oirá los

aplausos de la gente –se lamenta–, no verá las lágrimas de gratitud y del entusiasmo unánime de las almas que ha conmovido”.

La réplica a este artista deslucido que se ocupa de la pequeñez humana es aquel refulgente dios olímpico que irradia luz a su alrededor, que sólo concibe ideales elevados y desdeña los caracteres oscuros e insignificantes. “Doblemente envidiable es su maravillosa creación, pues se encuentra entre ellas (las imágenes sublimes de las que hablara) como en el seno de su familia y sus palabras resuenan lejanas y sonoras. Ha velado con humo embriagador los ojos de los humanos; los ha adulado maravillosamente, ocultándoles las tristezas de la vida y mostrándoles un ser magnífico”. Eso es lo que desea, que le oculten las tristezas de la vida; él las conoce demasiado bien. Que le muestren seres magníficos; él no puede ver sino míseros escritores, pícaros redomados, gobernadores y alcaldes deshonestos, seres superfluos que se atragantan de comida, como Petuj; tacaños que regatean un *kopek* por una venta de almas muertas o sepultados en vida como Tentetnikov, Pliushkin, Jlestakov y tantos más. Necesita que le muestren ese mundo majestuoso y bello creado por el “poeta universal”, que le ennoblezcan al género humano, que él ve miserablemente reptando por la faz de la tierra. Este es el recóndito ideal gogoliano. Y, dentro de su mismo ideal, se siente excluido, como Adán fuera del Paraíso.

Uno de esos “poetas universales” ya había escrito algo muy semejante a la plañidera añoranza de Gogol. “Como triplemente dichosos –dice Goethe en su *Wilhelm Meister*– deben ser considerados y alabados aquellos a quienes, desde el primer momento, su nacimiento eleva por encima de las capas inferiores de la humanidad y los cuales no necesitan pasar, ni siquiera detenerse, como huéspedes, por esas circunstancias en que muchos hombres buenos permanecen toda su vida en medio de angustias mortales”. Estas angustias mortales no son tan desestimables y su desestimación supone una apología del feudalismo y de la antigua sociedad caballeresca. Tampoco lo son las capas inferiores de la humanidad. Ellas crearon la Revolución Francesa, cosa nada desdeñable. No obstante, el vuelco más espectacular de la Edad Moderna dejó insensible al humanista de Weimar. Mientras el continente europeo ardía en la hecatombe más cruenta de su historia, el hombre que expresara en *Wilhelm Meister* su concepto de lo “ideal” y lo “real”

seguía con muchísimo mayor interés una polémica sobre floricultura que mantenían en diarios de la época dos botánicos de segundo orden.

Aunque el autor de *Las Almas Muertas* ignorase las ideas estéticas en boga, incluso aquellas que provenían del idealismo alemán, es probable que la lectura del pasaje de *Wilhelm Meister* hubiese ofendido su poderosa “segunda vista” y si hubiera tomado contacto con el “poeta universal” no a través de Pushkin, sino por ese pasaje, le habría parecido grandilocuente y vacuo; habríase ahorrado tan terribles conflictos y habría descubierto que su Olimpo literario seguía una lineatura sospechosamente ligada al abyecto mundo común a todos –y que no era otra cosa que su apología–, que tanto repugna a él y a Dostoievski y a Tolstoi. Este último, justamente, en el instante mismo en que advierte la falacia de ese mundo alabado, vuelve la espalda al cuño patricio de sus grandes novelas anteriores, pareciéndole abyecta venalidad, y se entrega a la pavorosa tragedia anónima de un hombre corriente, de las “capas inferiores de la humanidad”, y su experiencia única.

Sin embargo, las cosas ocurrieron de otro modo.

En la distancia que media entre la vida en prosa y el “poeta universal” reside, por de pronto, el motivo de la melancolía que se desprende del mundo gogoliano. No sólo de la melancolía. También de la reversión que hace de su fracaso, en una transferencia psicológica compensatoria –desde la bruma hasta una búsqueda desesperada de “substancia sólida”– que explica en parte el mito de nacionalidad. ¿Qué substancia más sólida que todo un pueblo? Por lo demás, la melancolía, al decir de Harald Höffding, inclina a una vida más rica en posibilidades, tanto en la anticipación como en el recuerdo, o en la evocación de lo perdido. Y en ese anhelo confeso, en la nostalgia por esa “maravillosa creación”, “doblemente envidiable”, el fracasado autor de *Hans Kuchelgarten* muestra por fin su irrestañable herida. Toda su evolución posterior proviene de esa llaga, sin que consiga dejar de sentirse íntimamente frustrado. ¿Dónde se incubaba la indefinición –el “ni lo uno ni lo otro”– si no es en el vacío dejado por ese paraíso perdido? “Es imposible repetir a Pushkin”. ¡Demasiado tarde!

Así, pues, toda su obra, incluyendo su nacionalismo, viene a mostrarse en una nueva categoría de valores, que ignora el propio interesado y que no cumple sino la función de una catarsis atenuante. No es rara

entonces la confidencia de que sólo escribe para matar el tedio; con ello distrae la insatisfacción de sus intentos fallidos. En cambio, parece no haber advertido siquiera que el fracaso como poeta a lo Pushkin o a lo Byron permitió a la literatura la preciosa adquisición de las “vidas mínimas”. Su espíritu, siempre oscilante, entraña, pues, otra oscilación más, harto patética, entre el ideal perdido y el sustituto frente a la realidad pura y descarnada.

Tal incongruencia tiende a resolverse, a crear su propio equilibrio. Véase cómo. Ya sea resbalando al desgaire hacia una comicidad de doble filo, que no es otra cosa que la reversión desesperada de su ulcerado inconformismo interno, haciendo un *mea culpa* por haber tan sólo alimentado la pretensión de invadir un terreno ajeno al suyo (el “inquietante cieno de nuestras vidas”) o buscando apoyo para emprender el nuevo camino de la “segunda vista”, el subsuelo y, en el contexto, el mito de la nacionalidad. Luego, el conflicto postrero: la crisis moral y el renunciamento, única “substancia sólida” posible. Después del subsuelo, se detiene. Busca con afán. ¿Dónde está la base firme? ¿Cuál es esa base firme? Es decir, comprende que ya no se trata de elegir entre lo bueno o lo malo, lo bello o lo mezquino, el “poeta universal” o el “inquietante cieno...”, etc. Como alguien que despierta de un sueño muy pesado (en otras palabras, si el gnomo de *Viy* apartase su tiniebla secular y lograra levantar los párpados), se dice que la pavorosa bruma de la vida sepulta un profundo misterio... Y se espanta al ver que detrás de ella no haya una “substancia sólida”. Desde entonces se refugia en lo propio, en el contexto de lo “puramente ruso”. Y, con pasión digna de mejor causa, comienza a renegar de manera sistemática de Occidente. ¿De qué manera, si no, afirmarse en un nacionalismo predicante, pero inseguro y feble?

3. Un nuevo conflicto en escena

El contacto de Dostoievski con la cultura occidental no es en absoluto conflictivo: coexiste armónicamente con su rusismo. El apostolado mesiánico dostoievskiano no implica exclusión de valores. Hasta en los folletones de Paul de Kock encuentra motivos de intenso placer. Por fortuna, no ve en tales truculencias sino una cierta eficacia efectista,

un medio que él adecúa a su fin de hacer el despliegue espectacular de un mundo bullente de ideas, a través de la acción, en personajes de carne y hueso. Pero, en Gogol hay carencia de nudos dramáticos y su obra, un tanto ingrátida, permanece huérfana de bases conceptuales trascendentes, puesto que él no resuelve las cuestiones insolubles que propone (no redime el “horrible e inquietante cieno”), pero trasciende de igual manera, aunque por otros motivos. Sus comedias, novelas y relatos son una colección de obsesiones heterogéneas, subjetivas, expresiones simultáneas de varios puntos de mira.

Ahora bien, su contacto con el espíritu occidental es altamente conflictivo; no asimila o no ve sus valores. Su único resultado, por lo tanto, es un resentimiento estéril. Hechos importantísimos de la evolución de Occidente, como el advenimiento de la burguesía, pasan para él inadvertidos. Nada más extraño para el desarrollo social y político europeo que el cambio radical sufrido por Gogol en sus últimos años, en que viene a defender lo que combatiera en su juventud. La causa de este cambio es su crisis religiosa, que rebasa su persona y cuya dimensión exacta es una tragedia espiritual que envuelve a Rusia entera. No se perdona fácilmente que uno de los hombres más representativos, a raíz de un vuelco ideológico adventicio, pase a ser el más ardiente defensor de la autocracia zarista —a la que atribuye origen divino— e instaurador de una teocracia que justifica la esclavitud de los siervos y la existencia de castas por la “razón de Estado”, realidades todas existentes a la sazón en Rusia. La indignación de Bielinsky, en su *Carta a Gogol*, es justa. Lanza contra el escritor el anatema de pasarse a las filas del enemigo que antes impugnara. El padre Mateo observa entre bastidores, y comprende; pero no así Bielinsky y, a decir verdad, los rusos todos, sin distinción ideológica o política.

En cuanto a su resentimiento hacia Occidente, al final de su vida, según Schostakovsky, derivó hacia una mayor tolerancia. Su última obsesión surge en Roma, la única ciudad europea que resiste y, aún más, que deja una huella profunda en su espíritu. Cuenta Schostakovsky que, estando allí, sus amigos rusos temblaban de estupor e indignación por las noticias que llegaban respecto a su naciente catolicismo. “Su ardor místico, sus dudas trágicas...” (Schostakovsky). “Las dificultades para comprenderlo empiezan desde la primera palabra, desde la de-

finición de lo que es *misticismo*. El racionalismo contemporáneo da a esta palabra un tinte despectivo. Misticismo y superstición suenan en la boca de muchas personas como sinónimos. Admitir la revelación y creer en Dios parece signo de atraso cultural, algo como una debilidad ridícula de la gente supersticiosa. Pero Gogol pertenece a Rusia, a la Rusia que llevaba el apodo de *santa* y, para entenderlo, hay que dar a la palabra *misticismo* su significado técnico de contemplación extática que une misteriosamente el alma del hombre con Dios...”, etc. *Words, words and words!* Schostakovsky, desgraciadamente, aplica conceptos generales al gogoliano mundo particular, lo cual supone rasguñar apenas el problema verdadero. Ningún rasgo de Gogol tendría nada que ver con la académica ponderación del comentarista y menos aún en lo relacionado con su misticismo, pues el dilema en este sentido es mucho más simple —y a la vez más complejo— de lo que cree Schostakovsky. Simple, porque todo el conflicto reside en efectuar ese paso desde su Dios particular, contrario al teísmo empírico del mundo de las evidencias, al Dios general que auspicia la concepción del padre Mateo. Dicho en otras palabras, aquí está lo complejo del caso: en esa adaptación de un Dios resultante del devenir del subsuelo a la catequización religiosa del mismo. Y hasta qué punto se empequeñece Dios y cesa de *vivir* en este paso, muerto ya como pura fe en sí (*nouménica*), para convertirse en un envilecido hecho *fenoménico*, es decir, conveniente, útil, propio del mundo común a todos. El mismo conflicto, en suma —conflicto del *pase a*—, que vive Iván Ilich respecto a la muerte.

En esta época, la de su etapa postrera, desea “descubrir” al hombre universal. Ignora que ya lo ha descubierto en Bachmachkin, en Jlestakov, en Chichikov, en Tentetnikov, quienes no sólo son rusos; lo más importante de ellos es que son, por su esencia, universales y, además, eternos. Max Strich y otros investigadores actuales establecen una diferencia muy precisa entre temporalidad e inmortalidad y entre nacionalidad y universalidad en literatura. El caso es que la filosofía alemana de la ciencia literaria fracasaría al medir con su moderno sistema metodológico a los personajes gogolianos, al menos en el primero de sus puntos, ya que ellos no son ni temporales ni inmortales. La inmortalidad de Francesca da Rímmini y Werther, y hasta de los más grandes arquetipos literarios —el Quijote, Fausto, Don Juan o Hamlet—,

supone una realidad cualificada; Jlestakov, en cambio, escapa a toda realidad, se hunde en el tiempo inmensurable no cualificado, pues está hecho con una substancia que ha sido inherente al hombre desde el Pecado Original, de suerte que en la Antigüedad, en el Medioevo o en la Edad Moderna, habría podido decirse, antes y después de su aparición, desde siempre: “Aquí está, entre nosotros.” ¿Cuál es esa substancia (o substancias) revelada por Gogol? El sentimiento de la muerte, sería una; el tedio, el dardo invisible del rumor, la vacilación, la monotonía, la vida que se escurre inadvertidamente, serían otras. Hoy, en cualquier rincón del mundo, y a cada momento, podría decirse: “Está aquí, entre nosotros”. ¿Quién está? ¿De qué manera? *Está* en nuestro bostezo, en la alambicada cortesía que empleamos para dar impresión de que nuestro egoísmo es generosidad, de que nuestra medianía espiritual es nobleza de sentimientos; *está* en el tiempo huidizo, en la angustia en estado gaseiforme, en nuestra soberbia antropocéntrica, en nuestro sentido moral acomodaticio, etc. Nuestra esencia humana, en fin, sin variación, pese al paso de los siglos. El mundo gogoliano es como si la Humanidad misma hubiese tomado pluma y puéstose a escribir. En una palabra, *su* hombre no es sólo universal: es eterno, porque es ahistórico y atemporal. Habría bastado, sin embargo, que Gogol hubiese logrado su propósito de encontrar ese “hombre universal”, u hombre histórico, para que de inmediato se creara otro problema, el mismo de siempre por su idéntica raíz; habría bastado encontrarlo para que *su* hombre se hubiese empequeñecido y –valga el neologismo– *circunstanciado* como los inmortales Hamlet, Quijote, etc. Otro conflicto habríase suscitado en igual lucha a las anteriores: el esfuerzo de adaptar lo particular –como en el problema de Dios– al orden natural y conformista. Lo histórico es la mayoría, el mundo común a todos, inmortal, pero no eterno, atributo este exclusivo de una realidad particular, vista con el “otro par de ojos”.

Sea como fuere, razonable o no, el postrer deseo de descubrir al hombre universal llega también demasiado tarde. Su resentimiento hacia Occidente había tomado formas pueriles. En una de sus novelas ridiculiza a un personaje llamándolo Schiller. En fin, que el *leitmotiv* máspreciado de toda su obra es la mofa que hace de Alemania y los alemanes. Todo el pensamiento ruso, sin embargo, incluso él mismo,

había surgido de los varios idealismos filosóficos germanos –el kantiano trascendental, el objetivo, el subjetivo y el absoluto hegeliano–, sin que pueda prescindirse de tal concurrencia para analizar las varias corrientes filosóficas rusas. Bielinesky, el máximo exponente del nacionalismo, bebió en esas fuentes. Y, posteriormente, los teóricos del “arte útil”, Chernichevsky, Dobroliubov y Pisarev, nacen directamente de la ala izquierda hegeliana, continuada en Alemania en el materialismo de Feuerbach, Marx y Engels.

Gogol, *last but not least*, con su antipatía por lo foráneo y todo... ¡no puede vivir en Rusia! Y en 1836 no resiste más. Emigra. Como tantas sensibilidades poderosas, venidas de climas brumosos, Gogol encuentra en Italia la “patria de su alma”. “¡Italia! Es mía...”, y se abandona a un raro –¡rarísimo!– momento de exaltación optimista. “Rusia, Petersburgo, nieves miserables, oficina, cátedra, teatro, todo eso no es más que un sueño. Me desperté en mi patria”. Exaltación, plenitud. No es posible, algo insólito ocurre. Estamos muy advertidos de su dualidad y bien puede suponerse lo que significan “Rusia, Petersburgo” y “esas nieves miserables”, acaso elogios, los únicos que puede hacer; en el fondo, términos todos admirativos, deslumbramiento por aquella inmensidad, que comienza a sacudir su sueño y de la cual puede surgir el “paladín”, el “titán”, el nuevo Cristo. ¿Acaso no lo está traicionando aquella sugestiva escena de *El Casamiento*? ¿No está denunciando su manía impune de exponer convicciones profundas escondidas en chocarrerías?

El afeminado y afrancesado Anuchkin pregunta a la casamentera si la novia habla francés –él sospecha que *sólo* habla ruso–. “Peor sería para ti que hablara chino. Entonces sí que no hubieras comprendido nada. En cambio, el ruso... –agrega la casamentera poniéndose lírica–, no hay que decir nada... Ya se sabe... Todos los santos hablaban en ruso”.

En sus apuntes autobiográficos o en las *Cartas* es mucho menos sincero que en la impunidad que le ofrece esta celestina de las estepas. Porque esas líneas confiesan, desnudan, revelan. No sólo son caricatura de un tipo ruso al que detesta cordialmente, sino que, protegido por ellas, está lanzado de soslayo un chorro de tremenda fuerza obsesiva, cuya gravitación no abandona ni a sol ni a sombra su idea, procurándole a ella el alimento como la ostra a su perla.

II. La punta de lanza

1. ¿Chichikov? ¿Murazov?

Se da por sabido que Sobakievich, Manilov o Pliushkin son arquetipos de la glotonería, de la molicie o de la avaricia. Sin embargo, de todas las grandes figuras gogolianas, hay una que trasciende su fin puramente ornamental: el anciano Murazov, cuya aparición en la segunda parte de *Las Almas Muertas* anuncia una realidad distinta, luminosa. En el momento más crítico, él actúa en forma opuesta a la del resto de los provincianos, al levantar su autorizada voz para pedir clemencia a favor de Chichikov encarcelado. Por la propietaria Korobochka se descubre el fraude de las almas muertas, cosa que significa el desastre de Chichikov.

Sirviéndose de su personaje, Gogol pretendía salvarse a sí mismo, pero, perdido por la Korobochka, Chichikov, a su vez, pierde a Gogol. El creador de Chichikov hace de Murazov el abogado de su propia causa. “Usted posee esa fuerza de la que carecen muchos –increpa Murazov–. Me parece que usted podría llegar a ser un héroe”. El humanismo de Murazov nada tiene que ver con el terrorismo teológico del padre Mateo –aunque sea, en cierto modo, un desdoblamiento fantástico de este–; por el contrario, anticipa a los místicos aristocratizantes de Dostoievski. Murazov está facultado, pese a su extrañeza, para explicar una de las ocultas intenciones de la novela. Su indignación no proviene tanto del acto punible de Chichikov, cuanto de que la energía de éste no haya sido reclutada a beneficio de altos ideales. Pero, ¿qué es el bien? ¿Qué son los ideales? Para

Chichikov no pasan de ser bellas utopías, inaplicables, que no tienen cabida dentro de su materialismo. Ya es bastante que su ética le señale que el bien consiste en reunir dinero, poco importa de qué manera, a fin de tener un “hogar respetable”. ¡La solidez! El fin secreto de sus desvelos es contribuir con un grano de arena a la futura prosperidad de Rusia, ofreciendo un hogar constituido, con hijos respetables. Es poco menos que la filosofía de Monsieur Verdoux. En la bruma, en el “inquietante cieno”, se encuentran “substancias sólidas” que, a poco de allegadas a la experiencia común, revelan el rostro verdadero: el de un simple espejismo.

Entre Chichikov y Jlestakov existe un rasgo afín: ambos son embusteros, viven una comedia. Hecha esta excepción, divergen en todo lo demás, por la distinta envoltura que adopta el principio mistificador (en consonancia con sus diversos fines): Chichikov miente “para” algo; Jlestakov, en cambio, padece una mitomanía ajena a cualquier fin utilitario. Buscando salida hacia el ambicionado mundo de las evidencias, el principio de la acción concluye igualmente en un abismo. Toda la historia de Chichikov viene del subsuelo; su condición de hombre práctico no resuelve nada, ni aun a costa del enorme desprecio que siente un hombre subterráneo por el hombre de acción, u hombre normal. La desgracia de Chichikov consiste en tener conciencia lúcida, verdadera tragedia del subsuelo. “Juro, señores, que ser demasiado consciente es una enfermedad, una enfermedad en toda regla”, afirma el héroe dostoievskiano. A cada momento, Chichikov oye la molesta vocecilla: toda persona práctica, todo hombre de acción es activo porque es necio y limitado; y confunde, por su necesidad fundamental, los hechos inmediatos con las causas primeras, así se convence de que ha encontrado la mejor fórmula para su actividad; pero todo es engañoso, estúpido. El “hogar respetable” desempeña el mismo papel que la “taza de té” del héroe dostoievskiano (no importa que revienten todos, con tal que yo...), es decir, una coraza inmune a la necesidad. Luego, si todo es necesidad, ya no porque se trate de hombres de acción, sino por la terrible estolidez de las vidas que me rodean, es lícito que yo me beneficie; esto es lo que yo, un hombre del subsuelo, hago en tales condiciones. El activismo de Chichikov, contrapartida de la otra gran figura de la época –el abúlico Oblomov–, no parece

sustentarse sino en el hecho de que, no existiendo nada superior o infinito, el hombre está sujeto únicamente a aquello que ofrece referencias seguras: lo contingente, lo finito¹⁸. Si acción es opuesto a bruma, la actividad chichikoviana viene a significar, en un estrecho marco, el socorro de una afirmación positiva, no importa por qué ni para qué. No obstante, los fines están a la vista (dar a Rusia un hogar respetable); mas la bruma –sustituída por la acción– sigue siendo el impulso determinante y en tales condiciones Chichikov no puede menos que convertir sus fines en una incongruente caricatura, semejante a un orangután absorto en un juego de muñecas.

Si bien el resorte que dinamiza la conducta de Chichikov –según observa Merejkovsky– es una inaceptación de lo infinito y un ponerse resueltamente sobre la vía de lo real y contingente (la búsqueda de “substancia sólida”), es llevado, empero, a un vacío absoluto. Chichikov no es un “humillado y ofendido” del que puedan esperarse actuaciones redentoras, y menos gratuitas. Por momentos, llega, en un grado muy próximo, a la posibilidad de redimir el “inquietante cieno”. Bien pudiera convertirse, de un instante a otro, en el vengador de esos humillados y ofendidos. De ello depende todo, porque si acierta a escoger ese derrotero, Gogol está salvado y Murazov puede cantar victoria. Mas, pasa de largo, sin que la ilusión llegue a concretarse.

A Chichikov, en verdad, no le interesan nada ni nadie, excepto él y sus negocios de almas muertas. Pese a ello, no está enteramente desprovisto de cierto moralismo. Así se infiere de la invencible repugnancia que le inspiran los habitantes de la ciudad de N..., cuyas vidas, sirviendo de blanco a su espíritu crítico, le parecen censurables, pues se consumen sin hacer nada útil a la patria... En el baile ofrecido por el gobernador, su molestia por los despilfarros estalla: “¡Que el diablo se lleve a los que han inventado estos bailes! ¿De qué se alegran tontamente? ¡La provincia ha tenido mala cosecha, la vida está cara y ellos organizan bailes! La cosa es exhibir los trapos. Había alguna mujer que llevaba más de mil rublos encima”. Llega a decirse, incluso, que tal derroche estaría mejor empleado si se lo destinase a obras de beneficencia.

18 *Oblomov* (1859), la novela de Iván Goncharov, dio nacimiento en Rusia a la *oblomovschina*, emblema de la pereza nacional. Un precursor de este tipo es Tentetnikov, de *Las Almas Muertas*.

Lo que se admira en él es la entereza y constancia de sus convicciones y propósitos. Estos rasgos de su carácter son los que atraen la atención del venerable Murazov. El anciano desearía conducir la “rectitud” de Chichikov hacia el bien, poniéndola al servicio de las causas nobles: levantar a Rusia, denunciar la injusticia, etc. En una palabra, Murazov desea salvarlo no menos ansiosamente que Gogol mismo. Razón esta para ver en Murazov lo que sería, para Gogol, la salvación: un regreso al arcaico patriarcado feudal. Pero el héroe no responde a las esperanzas del venerable. Pronto se ve que la estafa es consubstancial a su sangre, y que no puede vivir sin hacer trapacerías; que es, en suma, un estafador nato. Su vida, se pierde en el misterio, en el vasto horizonte de las estepas, en la infinitud de la propia obra. Los retazos de la segunda parte de la novela, rescatados del fuego por el criado de Gogol, dan escasa luz acerca de su destino ulterior; la obra concluye difusa y vaga, en un extraño llamamiento invocado por Murazov, a fin de combatir, presuntamente, la injusticia universal... Sin embargo, el hecho de haber quemado la segunda parte y fragmentos de una tercera es prueba suficiente de que Chichikov continuaba “haciendo de las suyas” –en otras palabras, seguía sembrando “sentimientos sediciosos”–, y no por otra razón Gogol sacrifica la novela, empapado ya en las normas morales del padre Mateo, de quien, en la ficción, Murazov es el ejecutor.

2. Fin del ciclo

Con respecto a lo absoluto, Bachmachkin y Poprishev adoptan una forma diferente de contingencia, menos resuelta que en Chichikov, aunque de común origen. La identidad reside en la quimérica convivencia de los ideales del hombre subterráneo, a causa precisamente de su nihilismo feroz. Habría que acomodarse a la llamada vida real, a las pautas seguras que ella ofrece. Pero esta remota posibilidad de convivencia conlleva un destino contradictorio, debido en parte a que dentro del mundo particular –del subsuelo– la seguridad es repelente como un fin en sí. Y en ese mundo de las evidencias, en el que Chichikov se mueve con desenvuelta sonrisa, toda pretensión de convivencia ha de ser, también, imposible. Ya sea la inconmensurabilidad

o la mezquindad del alma humana, complota contra ello, ahogando la ilusión de saciar un anhelo de absoluto referido a la experiencia común, basado en el viejo ideal de la “gran familia humana” que fuere, concreta y tangiblemente, la réplica a ese absoluto autárquico y sobrenatural. Entonces adviene el peor momento de todos. La crisis irrumpe y arrastra con todas las esperanzas de probables soluciones convivenciales en una suerte de nivelación, no menos ilusoria dentro de un orden natural tan ignoto como el otro, pues nada es riguroso ni absoluto en estos seres (causas y efectos se entrelazan: nada está “fuertemente marcado” en ellos). Si el rasgo esencial que los singulariza es su indeterminación, difícilmente poseerán las valoraciones jerárquicas, aquellas columnas que como arco voltaico sostienen el capitel de la experiencia común.

Si hasta épocas recientes se tenía por costumbre ofrecer, como expresión del medio, seres novelescos definidos, integrados con su mundo, los personajes gogolianos, a causa de su intracentrismo básico y de su revulsión que se traduce en ruptura con las formas de convivencia social, carecen fatalmente de contornos precisos y muestran, en cambio, una fachada sin techo, sin piso y abierta por los cuatro costados. “Han perdido todas sus causas y sus fines”. Jlestakov y Bachmachkin, por caso, vienen a ser hipóstasis de una misma idea, el rostro bifronte de un mismo mal, que halla el cauce canalizador en la indolencia y en la humillación. Y tales indolentes y humillados son rémoras que entorpecen la conquista gogoliana del orden natural, emprendida infructuosamente por Murazov. Los empirismos que sostienen el edificio teleológico del mundo natural entran en un espantoso caos de valores, llevando luego a una confusión ontológica total. Todo cuanto tocan los personajes gogolianos del subsuelo se volatiliza a su paso, hasta las piedras se tornan ingravidas y se transmigran en bruma, resultando, a la postre, extemporáneos en un mundo al que parecen haber caído por casual traspie y obligados por la ley natural a replegarse en una vida que sólo tiene de tal el ser un flagrante testimonio de lo que *no es*. “¡Madrecita, salva a tu pobre hijo!”. Poprishev sabe que “en el mundo no hay sitio para él”. ¿Qué significa su aterrado grito? ¿El lúcido momento de comprobar que el vacío no puede, a despecho de todos los anhelos, ser llenado? Una solución compensatoria, y fin a la vez de

su permanente fuga, la encuentra Poprishev en la transmutación de su figura, evolucionada en el repulsivo ortóptero kafkiano. ¿Consigue su liberación mediante este trueque? El paso transfigurador —a un insecto— lo nivela, degradándolo, pero fuera de medidas humanas, por lo que, finalmente, no se sabe si está realizando la consumación del subsuelo o una postrera evasión, la más desesperada, de la experiencia común. En todo caso, como antes de su metamorfosis, carece de imágenes elevadas, bellas: un cervatillo, un ángel, algo más que un insecto; en fin, fuerzas que oponer a la miseria humana. No faltarán quienes vean en esta transmutación insectívora, a manera de parábola, una apología de la humildad. Pero desde que Gogol dio una nueva medida del hombre, cuya vigencia antropocéntrica se conservaba hasta bien entrado el siglo XIX, la representación literaria de la existencia entró tácitamente a constreñirse. Las hazañas paradigmáticas dejaron muy pronto de representar la peripecia real del hombre y quedaron reducidas a su estricto plano de recuerdo lejano, con toda su corte de fantasías candorosas.

De aquí que el más grande crítico decimonónico —el danés Georg Brandes— midiera, en una concepción genial, la evolución histórica de la literatura a través de un lento proceso en que los personajes egregios iban siendo suplantados paulatinamente por tipos comunes. Los héroes literarios eran, en un comienzo, príncipes y reyes cuya alcurnia correspondía a su altura espiritual. Sus creadores desconocían, sin embargo, aquel elemento que han intuido las más grandes creaciones del hombre, y que confiere autenticidad a lo que de otra manera se recordaría como hueca y acartonada retórica. Este elemento, según Brandes, es el “contraste entre deseo y poder”. ¡La clave de todo! El contraste, en otras palabras, es aquella fatal contradicción aducida por Shakespeare (*particular faute*), es decir, una nueva forma de la clásica antítesis hombre-destino de la tragedia griega. El elemento introducido por Shakespeare revoluciona el concepto trágico, llevando la gravitación conflictual hacia otro centro: al choque de las pasiones humanas. En cuanto a la tragedia griega, descansaba esta en el principio de la fatal rebeldía del hombre ante el designio de los dioses. De los elementos de la *poética* aristotélica, en efecto, el “pensamiento” independiente de los *manes* viene a enunciarse a partir de Hamlet. Los griegos no

conocían otra temática que la inmutable indiferencia con que los dioses observan los terrenales tormentos humanos: el conflicto de la relación “hombre-Estado” y todas sus combinaciones posibles. Electra es la catástrofe derivada de la ambición de convertirse en Estado; Antígona, a la inversa, paga las consecuencias de su espíritu libertario por situar al hombre por encima del Estado, atrayéndose así el anatema del tirano Creonte (hombre-Estado). La inclusión de la Fatalidad completa el tríptico del argumento trágico, pues el anatema dictado por el tirano contra Antígona desencadena el conflicto de Creonte con su propio hijo. Este ama a Antígona, quien, por rebelarse contra las leyes del Estado, es condenada a muerte. Cuando Creonte reniega de sus convicciones, es ya demasiado tarde: la tragedia se ha consumado. Y al pensar en los desgraciados sucesos, cae en la cuenta de que la verdadera vida no está en el Poder (Estado). La tragedia griega está, pues, subordinada a la relación básica y antitética hombre-Estado.

En el drama shakespeariano, el conflicto trágico no se remite ya a una abstracción, sino al principio autónomo de las pasiones en la lucha con esas otras que se interponen en su camino. Concepción trágica esta que actúa como un catalizador de los héroes más arrojados, pues, por muchas dotes que ellos posean para alcanzar “fines espirituales y elevados, y siempre que su ambición sea ajena a esos fines naturalmente accesibles”, han de verse irrevocablemente arrastrados a la catástrofe, a la embriaguez de la autodestrucción. Para Hamlet, ese *algo*, esa amenaza agazapada en la sombra y pronta a saltar, es la discutible legitimidad de sus propósitos; y su *particular faute*, las fijaciones afectivas que padece. Su deseo no corre a parejas con su poder —a semejanza de Fausto antes de entregar su alma a Mefistófeles—, y de allí que, colmados sus fines, él se destruya, consumando así la destrucción total.

El proceso evolutivo de la literatura observado por Brandes consiste en una aproximación del hombre a sus realidades más cotidianas, con las cuales se identifica, y en el paulatino desquiciamiento del concepto convencional de héroe. Es previsible que la lucha entre “deseo y poder” culminase en el siglo del racionalismo y del positivismo, en el que los arquetipos decimonónicos —Raskolnikov e Iván Karamazov— vienen a ser las víctimas más ilustres. Hágase, a título de prueba, la misma pregunta: “¿Qué es Jlestakov?” con respecto a Hamlet (¿Qué

es Hamlet?), y se verá que la respuesta fluye por sí sola. Y ello se debe a que Hamlet, dueño absoluto de su vida y de su muerte, representa actitudes perfectamente determinadas, cosa que no ocurre con sus deseos. A causa de la ambivalencia que los guía, la respuesta a la pregunta “¿Qué *desea* Hamlet?” ya no fluirá de manera tan sencilla. Desea, indistintamente, vengar a su padre, matar al rey Claudio, satisfacer un complejo edípico, etcétera. Pregúntesele a Bachmachkin qué desea y ladrará al momento: ¡un abrigo nuevo! El “contraste”, o más bien, su consecuencia –el derrumbe–, conduce directamente a la indefinición monocéntrica gogoliana, al subsuelo, y luego al fracaso del determinismo de Raskolnikov. (La catástrofe espiritual del estudiante se mide no tanto por su íntima trizadura, sino por la confrontación con un orden superior que lo excede racionalmente; por el derrumbe –ya lo ha dicho Madaule– de todo un esquema mental). De semejante cataclismo nacen los “insectos” kafkianos que reencarnan, a un siglo de distancia, al “hombre nuevo” entrevisto por Gogol. La violenta colisión entre deseo y poder anula el contraste. Es el momento en que escapa el grito demencial de Poprishev (“¡Madrecita, salva a tu pobre hijo!”), pues para él ya no existe contraste, pero sí una tabla rasa, un abismo insondable, el vacío. La ausencia del contraste, cuerda tensa y estímulo vitalizador, precipita, como lo demuestra la desgarradora invocación materna de Poprishev, a la condición primera, en un succionante regreso al estado fetal.

3. El filósofo de la nulidad y el padre Mateo

No siendo ni lo uno ni lo otro, Jlestakov ofrece el mejor salvoconducto para pasear sin tropiezo por la obra gogoliana. En el falsario Jlestakov y en Chartkov, los personajes más semejantes al creador, quedaron prendidos algunos jirones del drama íntimo de Gogol, en su bifurcación entre la imposibilidad de “ser” y la pugna insoluble de moral y arte. Relación inconciliable que, irónicamente, toma forma de elección: o lo uno o lo otro; el arte o la *contemplatio Dei* de los místicos. El raro poder intuitivo de Gogol preanuncia su propio drama teológico en el gnomo de *Viy* y en *El Retrato*, y sirve acaso como la justificación más plausible de su obra total. Es seguro que ya en el momento de

escribir sus primeros trabajos concibió la idea de que el arte era el peor pecado de todos. Y, coincidiendo con el moralismo maniqueo del padre Mateo, toma una dirección tangencial, adoptando una filosofía de la nulidad, con la esperanza de burlar la requisitoria de una teocracia inhumana. Por otra parte, a la concepción maniquea propendía desde que María Ivanovna poblara su mente infantil de historias espeluznantes. Y no es otro el terreno que busca el padre Mateo para obtener de su siembra una cosecha abundante. Es como si el filósofo de la nulidad, haciendo concesiones para aplacar al verdugo moral, aplacase también la voz de su propia conciencia, que le advierte: “Estás pecando por soberbia de espíritu”.

Pero, aun cuando Jlestakov no sea “ni lo uno ni lo otro”, no puede menos que estar *vivo*, así como la obra toda de Gogol existe concretamente, ocupa un lugar en el espacio y en el tiempo. La indeterminación no pudo, al fin, hacer su último escamoteo. La medida de que la obra existe ya no la da su circunstancia, sino el devenir, la singularidad dentro de las pluralidades del proceso histórico y la síntesis totalizadora que de ella hace el mundo contemporáneo. Antes de caer en las garras del padre Mateo, Gogol es el abogado defensor de las existencias nulas y, como tal, pone de manifiesto la humildad de las pobres vidas, a fin de conciliar la *contemplatio* con el arte. En otras palabras, como lo ha querido Wladimir Weidlé, para comprender al asesino de *Las Almas Muertas* y su sacrificio de ascesis espiritual extrema, de nada servirán las interpretaciones estéticas, pues rebajarían la magnitud humana del drama; y, tampoco, las doctrinas sociales en boga, con las que sólo vendría a mostrarse al desnudo la soledad del artista, sino la honda, la íntima, la verdadera causa, de índole específicamente religiosa. Pero el propio Weidlé, por la vía psicológica, sólo hace una interpretación laica del drama y, en el momento de remitirlo a lo religioso, no oculta sus simpatías por el padre Mateo. El hecho de que Gogol haya quemado la obra, observa enigmáticamente el ensayista polaco, lo compensa de haberla escrito. Extraño aserto. Lo compensa ¿de qué? ¿Para qué? ¿O el drama, para ser, en efecto, drama, necesita quedar encerrado en un arcano incommunicable, como un diálogo con las sombras? Si bien es explicable psicológicamente la duplicidad gogoliana, no lo es del mismo modo la consumación del sacrificio. El progenitor y,

luego, asesino de *Las Almas Muertas*, no es ni un Job ni un Abraham. El estoicismo frente a la pérdida de los hijos y el sacrificio de la zarza ardiendo tienen sin duda una sustentación religiosa que obedece a un imperativo divino y que se explica por su ulterior recompensa o posibilidad compensatoria mediante un sacrificio extremo y depurador. No parece Gogol estar en el mismo caso.

Weidlé llega a una concepción teocrática del arte dando la espalda a la historia: esta se interesa más por el escritor que por el mártir Gogol. Así, también, San Francisco de Asís –santo con algo de artista– pertenece a la hagiografía más que a la historia de la literatura. Perogrullada, tal vez, aunque necesario traerla a cuento. Porque, a pesar del carácter profano y laico del arte contemporáneo, en contraste con el carácter religioso del arte de los siglos XIII a XVI, y parte del XVII, no basta que el acto mismo de la creación (premisa inicial de Weidlé) tenga un algo religioso por el solo hecho de que en ese acto inefable el hombre escape de la experiencia común, para justificar el crimen moral del padre Mateo. Weidlé es impotente para ocultar la fragilidad de su cimiento especulativo. Su tesis toda descansa en la premisa de que la inspiración es un trance religioso. Pero la inspiración también se ha hecho laica y profana, tanto como su fruto. Si así no fuera, ¿a qué se debería el arte profano y laico de nuestro tiempo? Lo religioso en Gogol es su *álter ego*, mas no su creación en sí.

Sin embargo, la filosofía de la nulidad ha sido sólo un subterfugio para diferir el problema de fondo: la elección. ¡Aterrador problema! El caso de Gogol se repite años más tarde en un artista de talla gigantesca: Tolstoi. ¿Qué cataclismo íntimo puede haber ocurrido en él para que arremeta contra las tragedias shakespearianas y la música de Beethoven? Son nocivas para la paz del espíritu –advierte– y deben quemarse en una pira pública. No es otro que el mismo eremita de *El Retrato* el que habla por la pluma de Tolstoi. La conmoción que despiertan la música de Beethoven y el drama de Romeo significan “sentimientos sediciosos y de inquietud, no son emociones artísticas”. Inconcebible. Mas, es la consecuencia lógica de la definitiva separación entre moral y arte, el momento en que la lucha cede el paso a una servidumbre en complicidad con la conciencia, pues el arte absorbido por la ley moral deja de ser pecado contra la ley divina y se convierte en el antídoto de

todos los males... ¿Es posible que esto lo sostenga Tolstoi, uno de los escritores más grandes de todos los tiempos? No queda más remedio que rendirse a la evidencia, a su libro¹⁹.

Sin embargo, mayores razones habría para argüir que todo esto equivale al triunfo de lo que se pretendió eliminar, significa la victoria del demonio, de la conciencia moral sobre la conciencia artística. Puesto en la disyuntiva, Gogol elige y quema *Las Almas Muertas*. Después, su pluma se paraliza y se despereza sólo para escribir las afiebradas *Cartas*, corriendo la suerte que se merecían: el repudio unánime. El estigma se levanta sólo cuando Tolstoi –significativa afinidad– las descubre y hace la encendida exégesis de ellas. Creyendo santificarse, muerto ya el artista, el Gogol predicador defiende a la autocracia absoluta, a la que atribuye origen divino, y justifica la servidumbre. Ha triunfado el padre Mateo. Pero, este triunfo, ¿significa que han vencido las fuerzas del Bien? ¿Quién ha vencido? ¿El demonio o el padre Mateo? Más bien parece que Gogol terminó dándole la victoria al primero. Aún más. En su caso, el demonio se llamó padre Mateo...

4. Contrapunto Gogol-Kafka-Camus

Gogol, filósofo de la nulidad, tiene dimensión histórica. Todo su genio intuitivo no previó que Bachmachkin se reencarnaría un siglo más tarde, ni que la subyacente rebeldía de este con respecto al antropocentrismo del orden natural alentaba una formidable fertilidad precursora, cuyo sustento alimentaría a una buena parte del devenir literario, ya fuera en aspectos técnicos o formales, en el descubrimiento de tipos o en las profundas implicaciones ontológicas.

De Gogol parten todas las líneas literarias que han llegado a representar un aporte decisivo al pensamiento contemporáneo. La segunda vista ha invadido el mundo entero y desde que Dostoievski consolidara la rebeldía subterránea, la más auténtica y pura revolución del pensamiento que jamás haya existido, el género humano aun sin proponérselo, y hasta inconscientemente, ha empezado a ponerlo todo al revés, retornando a la pureza de los orígenes; ha efectuado el

19 *¿Qué es el Arte?*

encuentro con una verdad milenaria, ha experimentado la nostalgia de una justicia perdida y ha decidido reactualizarla e instaurarla como dueña y señora de la tierra. La cabeza de la línea conceptual (la segunda vista y el subsuelo): Dostoievski, Tolstoi, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Kafka, Céline, Antonin Artaud, Henri Michaux, Julien Gracq, Camus, Jean G enet, Henry Miller, Samuel Beckett, Ionesco, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Jack Kerouac, los *beatniks*, es Gogol. La cabeza de la línea formal (deformación expresiva, gigantismo): Joyce, Proust, Thomas Wolfe, Gertrude Stein, Henry Miller, Alejo Carpentier, Jack Kerouac, es Gogol. La cabeza de la línea plástica y atmosférica (caracterización psicológica por pintura de ambiente): Goncharov, Chejov, Katherine Mansfield, es Gogol. La cabeza de una línea mítica (revalidación de mitos y arcaísmos) que practican D.H. Lawrence, Antonin Artaud, Jack Kerouac y los *beatniks*, es Gogol. La cabeza de la línea del tiempo (nueva integración del tiempo como fluir continuo): Goncharov, Joyce, Proust, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, John dos Passos, Faulkner, Kerouac, Michel Butor, es también Gogol. La cabeza de la línea costumbrista (la aldea como imagen del universo) de Dostoievski, Tolstoi, Saltykov-Schedrin, Emily Bront , Thomas Hardy, Mary Webb, Jean Giono, Faulkner, el costumbrismo o criollismo americano, es también Gogol. La cabeza de la línea nacionalista como expansión de la fuerza colectiva (Walt Whitman, Thomas Wolfe) es Gogol. La cabeza de la línea caracterológica (el personaje-símbolo de la nacionalidad): Goncharov, Sinclair Lewis, nacionalismo americano, también es Gogol.

Es el pensamiento ruso que ha bañado al mundo. Todo lo hecho por Occidente con posteridad a las ideas básicas aportadas por Gogol (la segunda vista), por Dostoievski (el subterráneo) y por Tolstoi (teoría de la no-violencia) ha sido un perfeccionamiento exterior y formal, es decir, no es la mina la que se ha perfeccionado, sino los mineros que la trabajan. Y la mina es la verdad, esa Verdad que empieza donde todo lo oficial termina. Es el resultado previsto por Custine de la terrible combinación del espíritu y de la ciencia de Europa con el genio de Asia.

El *extranjero* ya est  en Gogol, es cierto que sin el cinismo de Camus, y hasta las parodias del género humano hechas por Ionesco tienen en el

inconducente Iván Fedorovich Schpoňka o en el parloteo insubstancial entre Manilov y Chichikov, sus antecesores más legítimos.

El Gogol creador de “parodias” es particularmente actual. “Toda la existencia de Schpoňka –observa Vladimir Ermilov– es una parodia de la vida humana”. Y agrega que el relato “parodia el género de la novela-semblanza”. Y así como la vida del héroe parodia algo serio –la vida humana–, “exactamente igual la forma del relato, que habla de esa vida, parodia la forma narrativa seria”, porque sólo a la manera de parodia de semblanza se puede narrar “una vida que es una parodia de vida”, única forma de refutar el aserto aforístico de que “la vacuidad no puede tener biografía”.

Sin duda que Schpoňka, conforme lo asevera el crítico, es un descubrimiento literario, un tipo incorporado –junto con Bachmachkin y Jlestakov– a la literatura por vez primera. La oficina del mísero escribiente no es otra cosa que la antesala del *castillo* kafkiano, la imposibilidad de comunicarse por la imposibilidad de conjugar dos órdenes antagónicos. En cuanto a Kovalev, y su “nariz perdida”, o Poprishev, anteriores como Bachmachkin a la gran crisis moral del novelista, dejan oír con perfecta nitidez los primeros vagidos de Gregorio Samsa, estadio último –*metamorfoseado*– del “humillado y ofendido”. Sufren ellos el infierno típico del otro par de ojos: la incomunicabilidad en un estadio anterior a todo, que es, en esencia, sólo devenir. De su condición de incomunicados fluye su otro infierno –más evidente en Kafka–: el de la postergación. La concurrencia dentro del mundo natural, o común a todos, segrega brutalmente a estos seres extraños. En medio del “ruido y el furor”, la voz humilde que pide sin ruborizarse: “Dejadme. ¿Por qué me ofendéis?”, recibe como respuesta una baladronada o, lo que es peor, la cruel indiferencia. Están condenados a la postergación desde el momento en que viven como caídos accidentalmente en un mundo que no les corresponde, que no está hecho para ellos. “¡Madrecita, salva a tu pobre hijo!”, implora Poprishev. Es decir, todo el horror de su situación se ha hecho lúcido. “¡Mira cómo lo martirizan! *En el mundo no hay sitio para él*”²⁰.

20 Subrayado por mí.

El otro par de ojos lleva a una alternativa extrema, insostenible. Chestov se detiene perplejo frente al destino final que plantea la visión particular: o ellos están en la razón, o el mundo entero está en un error. Si el hombre subterráneo es quien está en lo cierto, el mundo, a fuer de honesto, no tendría sino que aceptar el dictamen de esta “minúscula minoría” y doblegarse ante ella, efectuando una entera revisión de valores. Pero los otros –el mundo– no darán su brazo a torcer. Este sería el secreto del absurdo en Kafka, pues el escritor de Praga parte de dicha posibilidad llevándola a sus límites extremos. Y, sin embargo, llega a la misma *impasse* gogoliana: a un “no es posible” rotundo. Dentro del margen de las disponibilidades existenciales, las esperanzas de obtener un destino compensatorio quedan insatisfechas, no así por medio de una evasión transmutativa, de una metamorfosis. Lo humano, que aún resta en Gogol, en Kafka se pierde por completo. Todas las figuras que habitan su mundo adquieren categorías de puro símbolo. Los personajes gogolianos, punta de lanza rusa que penetra en Occidente, vienen a sufrir con Kafka las postreras consecuencias de su sino vital, en el que sólo conocieron insultos y crueles humillaciones. Se evaden y obtienen, al fin, su liberación. Pero el precio que deben pagar por ella es demasiado alto, poco menos que el equivalente de la pena capital: despojarse del último vestigio de humanidad para convertirse en un insecto repelente. Gregorio Samsa, de *La Metamorfosis*, espera al fin del camino.

Y ya que la esencia ontológica de Gogol y Kafka es atributo del mundo particular –inconjugable con el natural de la convivencia–, la vida de todos los días adquiere una distorsión odiosa, insoportable, un movimiento casi detenido como en un *ralenti* cinematográfico. Lo heroico, en su nuevo concepto, consiste en la resistencia con que se padece una realidad supremamente hostil, dentro de una realidad todavía cotidiana, pero transformada ya en pura representación simbólica. La carga es tan agobiadora que produce atontamiento, no obstante lo beneficiosa que resulta esta extenuación, pues una resistencia continuada hasta esos extremos sería impracticable, a no ser por una pérdida de la lucidez de la conciencia. De esta manera se explica que el perpetuo trajinar del agrimensor José K., y sus vanos intentos por aproximarse al *castillo*, tengan algo de esforzada hazaña mitológica.

Ahora bien, un apreciable sector de la crítica considera que el *castillo* es una entelequia metafísica (el reino de Dios, etc.), pero, con mayor razón, representa por su inaccesibilidad ese mundo de las evidencias donde José K. y su orden particular no tienen cabida. De la interpretación dada por tales apologistas kafkianos se infiere que el valle sería el orden natural en oposición directa al *castillo*. Pero no es menos cierto que en el valle, José K. también se halla rodeado de hostilidad, en un medio colectivo que tampoco facilita el acceso a la convivencia. Tal vez sería más acertado ver en *El Castillo* los efectos últimos del mundo común a todos, la postrimería de una etapa solitaria que sugiere, irónicamente, una exégesis de ese mundo natural ya sobrepasado. Porque, a fin de cuentas, para el incomunicado —que deviene postergado— el gran problema de fondo reside en la imposibilidad de convivir. Se es cuando el ser está referido al de los demás. La singularidad se da en la pluralidad de los seres. Luego, imposibilidad de ser. Y la convivencia no es otra cosa que la reiteración del mundo natural. Todo el universo kafkiano, en suma, es imposibilidad de convivir. ¿Por qué las mudanzas de Brunelda en *América* equivalen a los trabajos de Hércules? La respuesta habría que buscarla en el anacronismo que existe entre las leyes particulares que se ha creado y las del mundo en que vive.

¡Qué lejos han quedado las hazañas paradigmáticas! Los personajes egregios son ahora partículas de una cosmogonía inconmensurable, o acaso simples tuercas de un engranaje social inhumano. Un exégeta del existencialismo —Norberto Bobbio— ha dicho que la “nivelación exterior aviva la nostalgia por la interioridad individual”. Según Bobbio, esta interioridad individual es intransferible y moldea por sí misma su propio destino con un perfil original e imposible de repetir. Sea como fuere, la literatura en trance de enfrentar el desquiciamiento del hombre moderno, al parecer, sólo ha contribuido a incrementar su celoso individualismo, ofreciendo finalmente la imagen pesarosa de un *homo sapiens* destruido, que ya no es dueño ni de sus ideas. La herencia humanística pareciera agotarse en Kafka: un hombre y una amiba vienen a ser lo mismo.

Pero Gogol saca de la manga una carta que no había empleado y se prolonga en una figura nacida de su monocentrismo. El orden par-

ticular gogoliano clava su pica en Flandes: el “endemoniado” Kirilov de Dostoievski. A través de él la revulsión gogoliana se ha extendido a todos los rincones del mundo y no hay indicios de que esta vitalidad sorprendente y paradójica llegue a su término. Kirilov es el punto de partida de la ejecutoria camusiana, el antecedente más legítimo no sólo de la metafísica del absurdo, sino también del sesgo peculiar de la rebeldía actual. El ateísmo de Kirilov no se asemeja en nada a la común indiferencia religiosa; incluso, está muchísimo más cerca de la “gracia” que esa fe —por *la force de l’habitude*— de quienes hacen de Dios una buena inversión o, en el mejor de los casos, un sistema proteccionista *ad hoc*.

“Por encima de todo, reconozco mi afinidad con el hombre común”, afirma Camus; declaración de principios que pareciera impugnar el nihilismo del subsuelo, de cuya moral es, sin duda, Kirilov su representante más evolucionado. Divergencia aparente, necesaria, sin embargo, para aquilatar la trayectoria de una obra pletórica de preocupación por el destino del hombre. El mundo particular del hombre subterráneo es compatible, en su punto de partida, con el *extranjerismo* del Merseault camusiano. Más adelante se verá que para Camus el absurdo está lejos de ser una cosa *en sí* y entraña, por lo contrario, una gravitación que excede a su órbita individual. En el escritor galo, el absurdo comporta una función social, además de un principio para la acción. ¿Es posible? A Camus le seduce la arriesgada tarea de capturar la pureza ontológica del hombre subterráneo, aislándola de las implicaciones ulteriores. Aquí se muestra con claridad la aparente discrepancia ya aludida. (Conforme a lo dicho, el hombre del sótano siente un enorme desprecio por la acción y detesta con todas sus fuerzas de incontaminado al hombre práctico. Llegará a decirse, y han de sobrarle razones en apoyo de su idea, que el “hombre inteligente no puede llegar a ser nada serio; sólo el necio puede llegar a ser algo”, sin imaginar, probablemente, que con ello iniciaba la *révolte* de los tiempos modernos).

¿De qué vale el pensamiento si no va seguido del acto? Así comienza Camus a dialogar con la razón subterránea. No basta que la validez del pensamiento sea una simple afirmación de la libertad individual. Falta un concepto nuevo, sin el cual todo lo anterior sería sólo una

incitante especulación teórica, incompatible con la razón práctica. Este nuevo concepto que agrega Camus para solucionar el dilema, es decir, el gran problema de fondo de Gogol, Dostoievski y Tolstoi, y abrir paso a la acción trascendente, es el de “responsabilidad”. Toda la problemática de la obra camusiana, y acaso también la de su época, de la que es expresión fiel, estriba en las posibilidades de poner en movimiento el binomio libertad-responsabilidad, en un esfuerzo por encarnar concretamente la pureza subterránea. Ya en los albores del siglo XIX, otro *outsider* insigne –William Blake– escribía que “pensar sin obrar engendra pestilencia”. Pienso, luego actúo, y adiós pestilencia..., parece muy fácil si no fuera que una raicilla perturbadora –la duda– se entremete a cada paso en el recinto mismo del pensar. Pensamiento y acción devienen así antónimos inconciliables. El cartesianismo –“pienso, luego existo”– surge una vez resuelta la cuestión primera: la duda. El pensamiento, de faltarle ese su estímulo nutricional, desfallece antes de nacer.

Si bien la duda es la causa primera del pensar, no es menos cierto que el pensamiento, aunque consolidado, engendra nuevas dudas en el camino. Para obrar es menester no sufrir las coacciones de la duda. El hombre activo ve el objeto y se mueve, como Chichikov, en dirección a él, sin titubeos. Su actividad es el fruto de un pensar precedente, es decir, su acto es ya el pensamiento tangible. Aunque aquí la lógica aún puede prestar servicios, un poco más allá, en el recodo, impera el absurdo, y la lógica ya no servirá de nada. Es el reino de *Viy*, el gnomo; la soledad de Sísifo, condenado a subir la piedra y a rodar junto con ella, para recomenzar de nuevo... ¿Alegoría del eterno trajinar del hombre? ¿Es esta la “acción” que se ofrece como réplica al quietismo del subsuelo? Si así fuera, no sería más que una energía estéril, actividad enteramente desprovista de sentido. Se requiere, todavía, un nuevo paso para adecuarla a fines útiles. Si el hombre práctico opone actividad a duda (el hacer al ser), el hombre de pensamiento puro, ante la duda, permanece impotente, se detiene, “engendra pestilencia”. Por último, el hombre del sótano grita: “¡Yo soy yo; los demás son *todos!*”; no obstante, a nombre de su conciencia ontológica, acepta sumiso y soporta todo con paciencia, excepto que le desbaraten su soberanía respecto al hombre práctico.

¿Cómo eliminar las dudas? ¿Dónde están las causas primarias en que he de fundarme? De la satisfactoria respuesta depende el paso que llevará fuera del túnel: del sótano al sol camusiano. El héroe del subsuelo se exprime el cerebro y sólo halla que cada causa primaria se le ofrece como derivada de otra aún más primaria, y así hasta el infinito. Es encomiable su honestidad: se niega su liberación porque ella escapa a su experiencia inteligible. Es aquí cuando la lucidez, legítimo orgullo del subsuelo, equivale en rigor a una enfermedad. ¿De qué vale, entonces, el privilegio de tener conciencia? No hay tal privilegio, pues esta conciencia comporta su propio tormento y lleva a un callejón sin salida. De aquí a decir: “Preferible es no hacer nada y entregarse a la *consciente* inercia”, no hay más que un paso. Y este paso lo da Gogol, saltando la acequia, pero cayendo a la otra orilla en una ciénaga. Porque, a fuer de exactos, inconscientes de su inercia son Bachmachkin, Tentetnikov y Gogol junto a ellos, y a esto, con ser ya bastante, se agrega el absurdo de que ni siquiera son conscientes de estar inconscientes. El héroe dostoievskiano está consciente de su inercia y, pese a ello, no adelanta mucho. Toda la libertad del hombre subterráneo descansa, pues, en una base reversible, en un balanceo gratuito, a contrapelo de la realidad.

Camus –burla burlando– se revela contra esa rebeldía desprovista de fin, reemplazándola por una libertad “necesaria”, destinada a algo, para algo. Si el fin de todo acto es el objeto, la libertad exenta de *para* termina autodestruyéndose, enredada en su propio velamen. El “yo soy yo; los demás son *todos*” del subsuelo se cambia por un esperanzado “yo soy yo; los demás son *otros*”, esto es, por una conducta ética que incluye por vez primera el concepto de convivencia. ¿Fundada en qué causa? La verdad es que Camus se muestra inconsecuente y deja este vacío sin llenar. Como sea, la flamante conquista –la responsabilidad– conforma el binomio ontológico camusiano, base para una convivencia en un mundo libre, entre conciencias libres, dueñas de sí; tal se desprende de sus escritos últimos. El arte, dentro del neohumanismo planteado por Camus, asume un papel semejante al que le asignara Malraux en su *Museo Imaginario*, cuyo objetivo ha de ser, necesaria y únicamente, el de la confraternidad universal. La función del arte sería “incrementar la suma de libertad y responsabilidad que hay en cada hombre

y en el mundo”. Libertad responsable significa acción, mientras que libre responsabilidad se traduce en respeto por la dignidad humana. De manera que frente a Kirilov (Dios no existe; todo está permitido; si Dios no desciende, yo seré Dios), quien acude al suicidio lúcido y sereno para afirmar su libertad y su irrevocable derecho a sí mismo, el hombre camusiano elige la convivencia y la fe en la “miserable y magnífica vida”. Fe en la vida; la muerte no es más que un temor. Heroísmo vital y santidad laica. (En *La Peste*, Tarrou será un santo, lleno de abnegación por el hombre; pero su “misticismo” se ha fraguado en una comunión de fraternidad humana, de la que carece Kirilov por el carácter herméticamente personal de su experiencia). La vida, pese a todos los esfuerzos, es todavía simplemente un no-morir; sin embargo, la libertad enriquecida por la responsabilidad –aporte hecho por Camus para redimir el absurdo– crea una condición nueva: la rebeldía como sinónimo de lucha. La rebeldía abúlica es patrimonio de la libertad gratuita del subsuelo; la rebeldía camusiana pertenece, en cambio, a la libertad responsable. Es así cómo el autor de *El Extranjero*, partiendo de la moral subterránea, escapa en definitiva del subsuelo. Su rebeldía es la manifestación de una auténtica libertad vital, que fluye del incontenible anhelo humano de preservar la individualidad al abrigo de los sistemas tecnológicos o dogmáticos que se la disputan, enajenándola, deformándola y asfixiándola. La fraternidad humana –acaso la más quemante lección ofrecida por Camus– no debe advenir por conductos ideológicos (vulgo: políticos), pues ya se sabe lo que han diezmado al mundo las eras de las ideologías, lo que equivaldría a usar el mismo remedio que prohijó el vasallaje, sino por la única vía positiva y fecunda: el arte y el cultivo de los valores del espíritu. Entonces, despertado ya a la conciencia, el hombre no tendrá necesidad de mitos y habrá conquistado su libertad plena. Y podrá decir, sabiendo lo que dice y por qué lo dice: “¡Basta! ¡No más engaños!”

El secular desafío histórico de Occidente respecto a Rusia obtuvo como respuesta la punta de lanza gogoliana. En la apropiación occidental que se ha hecho del ruso Bachmachkin se viene a cumplir la ley ineludible de los procesos históricos, a los que Toynbee llama “choque de las civilizaciones”. Así como Rusia se apoderó de la cultura occidental, ahora es Occidente quien se apropia de uno de los hilos

fundamentales del espíritu ruso: lo ha puesto en su telar y, después de transformarlo a su amaño, lo ha devuelto arrojándolo al rostro de Rusia. Los platillos de la balanza se han equilibrado neutralizando la amenaza y suprimiendo la unilateralidad. O la convivencia en el triunfo del espíritu, o la coexistencia en el maniqueísmo de una nueva Edad Media de índole ideológica o política, no ya teológica.

III. Relaciones entre nacionalidad y arte

*¿No corres así tú también, Rusia?
¿No corres lo mismo que la ligera
troika inalcanzable?*

Las Almas Muertas, I, Cap. XI

1. La “idea”

Nada mejor que los viajes para matar el aburrimiento. “¡Quisiera escaparme ahora Dios sabe dónde!”, estalla Gogol poco después del estreno de *El Inspector*. La obra le había parecido repugnante y ajena a sí mismo.

El contacto con otras gentes y costumbres renueva el espíritu, restituye la imaginación en su papel activo. ¡Cuánta falta hacen a Gogol las cosas vivas, concretas! ¿Por qué no buscar la “substancia sólida” en los viajes, en la mudanza continua? Sin embargo, el bárbaro ucraniano era demasiado fino y no estaba hecho para vitalizar su obra con vivencias errantes. Realiza un largo peregrinaje, es cierto, pero viaja cómodamente y sin que nada falte al sustento pecuniario, costado por la madre. Está muy lejos de ser un vagabundo a la manera de Gorki. Y, al no serlo, su espíritu queda flotando, sin poder impedir que el peregrinaje, junto con la nostalgia, traiga efectos desastrosos. Hay en él una necesidad de mudanza física y una fuga intelectual que se alimenta de sí misma, torturada por anhelos incommensurables y enigmas insolubles. Vive con la ilusión siempre fallida de encontrar en alguna parte el reposo, pero no consigue sino redescubrir sus tormentos, dondequiera que esté. Sólo recoge como “substancia sólida” una experiencia subjetiva, psíquica. De ahí que su literatura tenga el sello peculiar de la espera, de las postas: un aliento letal. Hasta la

diversidad temperamental de la misma pareciera residir en las condiciones materiales en que era concebida.

Las muchas frustraciones ya acumuladas llevaban a su inagotable pupila errante a desplegarse en una vasta *poética*, que sirviese de síntesis a las sugerencias dejadas por el camino. Es cuando surge el “tema puramente ruso” que Gogol anda buscando: la figura de Chichikov, la más perfecta encarnación de la ambigüedad. El héroe no es hermoso ni feo, ni viejo ni joven, ni gordo ni flaco... “Quiero mostrar en esta novela, siquiera por un lado, a toda la Rusia”.

Las Almas Muertas es una réplica rusa de la picaresca española, aunque su trama sea hartó menos complicada que la que lucen por lo general este tipo de obras. Su asunto se reduce, sin más, a las visitas que hace Chichikov a los propietarios de la provincia de N..., adonde llega, dispuesto a conquistar simpatías, sin que nadie sepa de dónde. Este procedimiento permitió al novelista conseguir su propósito —“mostrar por un lado a toda Rusia”— en lo que a tipos y, aun, a costumbres y paisaje se refiere. Su secreto está en poner en juego una serie de situaciones en las que destaca, en vigoroso escorzo, la naturaleza íntima de los terratenientes, revelada por sus distintas reacciones al oír las extrañas palabras: “almas muertas”. El recurso impresiona por lo simple y rotundo. Los tipos así fijados van sucediéndose en una serie de indelebles y burilados retratos, al paso de Chichikov y su inquietante demanda, anécdota que zurce la novela de principio a fin, en forma progresiva y lineal, y en la que los personajes se muestran de afuera hacia adentro. Hay ocasiones en que la sola descripción de un cuarto o un patio —en casa de Manilov o Pliushkin— basta para dar una idea certera sobre el espíritu y estilo de vida de sus dueños. Y es debido a esta particularidad, en cuyo virtuosismo Gogol no tiene rivales, por lo que se ha comparado su arte narrativo al de Dickens, en una relación de pura superficie, pues la risa gogoliana conlleva una censura ética. A la misma particularidad se debe la carencia absoluta de devenir de tales personajes, ya que han sido creados más bien como representantes de categorías humanas y no como caracteres que fluyan de un desarrollo, a menudo zigzagueante y contradictorio. En Rusia, los tipos de *Las Almas Muertas* sirven de apelativos: un ruso se sentirá

ofendido si se le llama Sobakievich; molesto si se le llama Pliushkin y seguramente embestirá como un toro furioso si es tratado de Manilov.

La última obra gogoliana contiene, en efecto, a todas las precedentes. Aquí está la gama completa de tipos significativos y, también, la risa acusadora, la sátira de la corrupción moral y política, la *idea* nacional, el mesianismo ruso. Habría que añadir una circunstancia harto significativa: fue escrita en su mayor parte en el extranjero.

Descontento con el escándalo que provocan sus estrenos, en un medio hostil y enemigo de reconocer las mezquindades que él sabe trasvasar como nadie al relato o a la comedia, Gogol escapa a Italia en 1836. Poco antes había comenzado la composición de su *chef d'oeuvre*. Habría de continuarla en Roma, donde permanece hasta 1839, año en el que regresa a Rusia. Pero junto a las “nieves miserables”, la novela se atasca; fastidiado, su creador emprende poco después el retorno a Roma.

Podría considerarse a *Las Almas Muertas* —“siquiera por un lado”— como la inmensa tentativa de *sincerarse* a fondo, propia de un ser enmarañado y complejo hasta lo indecible, a quien una naturaleza contradictoria y extremosa condenaba a una tragedia espiritual sin salida. El paisaje fluye en la novela lírica y arrebatadamente, sin temor a la autocaricatura. Los anteriores recursos de narración indirecta, prodigados por el novelista, eran una máscara (“¡Oh! Si yo fuera pintor, con qué maestría sabría expresar el encanto de la noche...”) para obviar la sinceridad de la imagen.

Si no ha sido el envidiado “poeta universal”, será, al menos, algo de ello. Nunca el paisaje había alcanzado un papel tan preponderante, dentro de un gigantesco esfuerzo por descubrir —recóndita misión del artista, según el postulado freudiano— el inconsciente colectivo.

Comoquiera, está visto que Gogol tiene que caer en el equívoco.

El paisaje, expresado con un vuelo lírico excepcional, adolece de una irrealidad sustentada en el hecho de que aquel no es fruto de la visión inmediata. El novelista, al parecer, injertó aquí y allá, a lo largo de la línea temática, consideraciones algo espurias sobre la naturaleza y el hombre rusos. Los frecuentes *skaz*, o desviaciones de la trama que detienen el avance temático, no fluyen de necesidades internas de la novela, sino de estados anímicos *a posteriori*. Lavrin es

de esta opinión. La falta de unidad entre tema y paisaje coincide, por otra parte, con el particular método de trabajo de Gogol. Escribía de un solo envión su asunto y lo rellenaba luego, años más tarde, en momentos en que tales anexiones ya eran extrañas a la anécdota de origen. De suerte que el paisaje en *Las Almas Muertas* asume una injerencia independiente, como contrapartida a la mezquindad humana que enmarca. El hombre, para el novelista, vale bien poca cosa; el paisaje, pues, trata de redimirlo. No es la naturaleza que determina peculiaridades vitales o psicológicas –Gorki, por caso–, ni esa otra, válida en sí misma por su transmutación en rica materia poética, de ciertos narradores ingleses. Es la realidad puramente evocada, en un recuerdo alimentado por la lejanía y sorprendida por una pupila que pertenece a la prehistoria psíquica del autor, es decir, como un yo pretérito y perdido que se proyecta en el presente para reencontrarse, buscando desesperadamente, a través de una identificación con la naturaleza, una forma de perpetuidad.

2. “Corsi e Ricorsi”

En algunos pueblos, la conciencia nacional colectiva se manifiesta equilibrada y armónica; así, también, en los individuos que tácitamente participan en ella. En la literatura inglesa o francesa, por ejemplo, el factor “típicamente nacional” está tan evolucionado que, incluso, se puede prescindir de él, sin que ello implique desvalorización de las obras. Esta ausencia de relieves acusados –sólo podrá hablarse de un subyacente “espíritu” británico o galo– parece tener por causa cierto desapego a la ratificación. Tanto franceses como ingleses pueden vivir sin autosugestionarse de que los valores anejos a su nacionalidad obtienen esa anuencia que otros pueblos carentes de unidad cultural solicitan. En el caso último, ocurre que la idea de nacionalidad, al no poseer conciencia de sí –o al poseerla errónea–, adquiere una exteriorización deformada. El balbuceo del embrión no puede sino recurrir al énfasis, a fin de mostrar voz robusta ante los demás. Y este, en líneas generales, es el caso de Rusia. Para los países occidentales era un misterio, hasta el siglo pasado, todo lo que ocurría en las estepas. A lo más, una vaga idea de lo que daba en llamarse el “despertar del

oso ruso”, sin que la inquietud profundizara sobre la forma que habría de adoptar el amanecer de ese sueño de siglos.

B. H. Sumner, en su magnífico estudio sobre la historia política y social de Rusia, explica su aislamiento y rezago por las severas demandas que hacía a los rusos “su” realidad. La frontera, en su sentido político de límite de acción de un gobierno, sólo vino a definirse en el siglo XIX, excepto en el Oeste. Las continuas guerras limítrofes con fineses, mogoles, turcos, polacos, y las luchas de expansión hacia China (mitad del siglo XVII), habían impedido hasta entonces al estado moscovita ocuparse de su configuración social y política interna. Venían a sumarse a ello vacilaciones tan graves como la religiosa, ora islámica ora cristiana y, posteriormente, la disyuntiva entre la Iglesia griega ortodoxa y Roma; además de la oscilación entre sedentarismo y nomadismo como fórmulas de vida. Las heterogéneas migraciones griegas, alemanas, búlgaras y otras habían retardado considerablemente la sedimentación de la unidad idiomática. De manera que en 1839 un irónico viajero francés podía escribir, sin exagerar: “*Le Kamchatka et Versailles à trois heures de distance, voilà la Russie*”, aludiendo a la profunda desigualdad existente entre los rusos. Hasta que Lomonosov (siglo XVIII) forjó las bases de la lengua rusa moderna, que habrían de purificar literariamente Pushkin y Gogol, seguía empleándose como idioma escrito el eslavo litúrgico, o eslavón, derivado del búlgaro. La conclusión salta a la vista: Rusia obtuvo tardíamente, en pleno siglo XIX, lo que Italia o Inglaterra ya habían conquistado en los siglos XIII y XVI con Dante y Shakespeare.

Por otra parte, la servidumbre entre los siglos XVI y XVIII se había extendido a tal punto que llegó a constituir un factor decisivo de la estructura social, a semejanza de lo que ocurrió en Europa durante la Edad Media. La falta de una capital habría de producir divisiones entre Moscú y San Petersburgo (Leningrado), y no pocas pugnas territoriales internas tuvieron por causa la virtual inexistencia de la soberanía de un núcleo que aglutinara los intereses del Estado. Moscú se impuso a los otros principados en lucha en tiempos de Iván el Grande (1462-1505) y alcanzó su hegemonía sólo en el siglo XVII. Para Gonzague de Reynold, la causa del aislamiento histórico de Rusia reside en la falta de mar. Reynold distingue “tres Rusias” dife-

rentes a través de la historia: la de Kiev, de origen bizantino-europeo, comunicada por grandes vías fluviales con Occidente; la de Moscú, nómada y asiática, aislada y agrícola; y la de San Petersburgo, culta y nuevamente europea.

El estudio de Sumner quedaría trunco si no se agregara que Rusia, a lo largo de toda su historia, ha sido un país de campesinos, analfabetos en su mayor parte. La ciudad estuvo siempre sojuzgada por la tierra. Sin este desequilibrio previo sería imposible comprender *Las Almas Muertas*, *Oblomov* y, en general, todas las obras cuyos motivos recaen en la existencia del estado de servidumbre.

La idea nacional no podía ser sino vaga y difusa. A la postre, lo más definitivo de ella fue su imperiosa necesidad de concreción. En esta tarea, el escritor tuvo un papel decisivo, más importante que el influjo del *homo politicus*²¹.

Pero siempre se ama más a la patria cuando se está lejos. La experiencia humana desea más apasionadamente aquello que no posee que lo que ya está incorporado a ella. Siente el apremio de magnificar al pueblo lejano y llenar así, mediante la evocación de la realidad concreta, la ausencia de la misma. También para un hombre en trance amoroso, la mujer amada adopta rasgos ideales, en imágenes que se alteran no bien el objeto del desvelo se encuentra físicamente visible. Es problemático que el escritor que da forma y estructura a la idea nacional, basado en premisas tan mudables, pueda ofrecer objetividad. ¿No se sentirá tentado, por el espejismo psíquico que padece, en atribuir a su patria las virtudes más sublimes?

Las experiencias “europeas” de Gogol confirman lo que Gonzague de Reynold ve de poco “patriótico” en ese nacionalismo ruso imbuido de elementos místicos y milenarios, de origen religioso y teológico (de ahí lo de “Santa Rusia”), aun cuando esté laicizado y materializado. Lo nacional requiere una concentración de la *idea*, cosa impracticable no sólo por la enorme vastedad del país, sino, principalmente, porque

21 Aunque sea un lugar común, es preciso recordar a Arnold Toynbee y su concepto de la historia. El gran historiador estima que las creaciones de los artistas son más significativas, para el estudio de la historia y la cabal comprensión de las distintas épocas de los pueblos, que las manifestaciones exteriores de su organización social y política.

la mirada rusa, a falta de mar y como paliativo al aislamiento, estuvo siempre tendida hacia fuera.

Desde Roma, el autor de *Las Almas Muertas* hará esta confesión sorprendente: “Parece que el destino me ha conducido fuera de mi patria para que el recogimiento me prepare a la alta misión que me ha sido encomendada y para que por grados me eleve a las cimas desde donde pueda sembrar el bien y trabajar en provecho de la gente”. La creencia de ser un “elegido”, oculta en Gogol desde temprano, irrumpe con ribetes megalomaniacos en sus últimos años; idea que responde a la convicción típicamente rusa (será el *leitmotiv* de Dostoievski en su *Diario de un Escritor*) de que el cristianismo ortodoxo ha de redimir al mundo entero. El complejo mesiánico gogoliano obedece una vez más a la desesperada apetencia de “substancia sólida”. Exterioriza, a esta altura, un estado próximo a la insania. En una carta de la misma época dirigida a Pogodin, los giros del lenguaje recuerdan los paliques de Chichikov: “Estoy desterrado, sacudido y adormecido por las olas...”. Lo que sigue sería increíble si no proviniera del hombre que moldeó a Jlestakov: “Me apoyo solamente en esa ancla de orgullo que los más altos poderes me han otorgado”. La reiteración de elementos marinos es sugestiva. En sus párrafos finales, la carta alcanza el ridículo: “Usted debe ayudarme no porque sea yo; no, sino porque en este barco se encierra un tesoro”. Por la misma época, en carta a Zhukovsky, confiesa aterrado: “Verdaderamente, en mí hay algo de Jlestakov”.

He ahí a un artista en el trance de “descubrir” a Rusia en un rapto de megalomanía. En el extranjero, libre de fastidios cotidianos, se representa a la patria como la suma de todas las perfecciones. Entonces eleva su canto hasta la majadería. El artista viene ahora a desempeñar el papel de profeta, de Mesías, de anunciador de la buena nueva. Despierta el imperativo de la nacionalidad adormecida. De allí en adelante, el ruso irá acompañado de un nimbo de martirologio, poseedor del secreto ecuménico que ha de redimir a los pueblos. El creador no está lejos del ideal staliniano, pues ha llegado a asumir la dirección de una conciencia colectiva, de la cual es su legítimo arquitecto²².

22 Es sugestivo que Gogol, como ningún otro autor ruso –salvo Pushkin–, haya servido de tan fecunda inspiración a la música nacional. En una somera revisión, aparecen Mussorgsky, Rimsky-Korsakov y Tchaikovski asociados a su nombre. Lisenko, ucraniano como Gogol, compuso en 1870 *La Nochebuena*, que también sirvió

3. Destierro

No por el hecho de ser un expatriado voluntario dejó Gogol de sentir a lo vivo la intensa dislocadura emotiva que en un hombre sensible produce el destierro. Cuando en el artista el peregrinaje se traduce en un cambio de óptica, actuando como acicate evocador de la patria lejana, se planteará la apremiante necesidad de superar por la evocación cuanta referencia se tenga sobre el objeto evocado. Las modalidades tradicionales resultarán ineficaces. Abiertas las esclusas, la imaginación se desborda a la busca del verbo original, del nuevo estilo que sirva de fiel instrumento a los fines que se persiguen. Es por ello que en *Las Almas Muertas*, fruto del exilio, se adopta un estilo personalísimo —extensos y caudalosos períodos, sinestias, amplia respiración—, lejano anticipo de modalidades posteriores.

En Gogol, empero, el destierro tiene causas muy diferenciadas: es la consecuencia de la profunda insatisfacción del novelista dentro de su patria. En *Taras Bulba*, Andrei dice que “la patria es lo que busca nuestra alma” o simplemente, como quería Mme. de Staël, “allí donde se está a gusto”. Patria viene a ser una idea platónica y no la tierra donde se ha nacido. El ostracismo gogoliano adquiere, pues, un sesgo muy particular. No se trata del desterrado político en el que una ruptura entre el individuo y el Estado —régimen imperante— sea el principio del desarraigo, de acuerdo con el sentido que se dio a la llamada “literatura del destierro” de las primeras décadas del XIX, que, como reacción al dominio napoleónico, floreció principalmente en Francia. Para Nodier, Sénancour o Constant, el exilio era peor que la muerte. Existía aquí el *corpus delicti* —oposición a la política del Imperio— que justificaba el castigo. Pero el castigo al ostracismo del ucraniano venía a condenar una culpa sin causa visible. ¡Un efecto sin causa! ¿Acaso la causa fuera el sentido de la “culpabilidad rusa”?

a Tchaikovski para su ópera *El Herrero Vakula*. El mismo Lisenko compuso en 1880 *Noche de Mayo*, que a su vez sirvió a Rimsky-Korsakov para su ópera homónima. Nuevamente Lisenko, en 1890, compuso *Taras Bulba*. Mussorgsky, además de *La Feria de Sorochinsky*, tuvo el propósito de escribir una ópera cómica —proyecto que finalmente no realizó— basada en *El Casamiento*. En 1929, Schostakovich estrenó con gran escándalo su ópera satírica *La Nariz*. Schvedov, soviético también, compuso en 1935 una ópera bufá que tiene como asunto *El Inspector*. El moderno cine soviético ha realizado numerosas obras gogolianas, entre otras: *Taras Bulba*, *El Capote*, *El Inspector*, *La Feria de Sorochinsky*, *Noche de Mayo* y *El Casamiento*.

Si para los franceses antibonapartistas el desarraigo se traducía en la exacerbación del *mal du siècle* –que en circunstancias como esas encontraba clima apropiado a sus hipérbolos–, en el novelista ruso se presenta desprovisto de todo interés por cualquier sucedáneo de confesión. No siente ninguna necesidad de comunicar su personal experiencia, sirviéndose para ello de la careta autobiográfica facilitada por el personaje, pues los héroes románticos surgidos del exilio –René, Adolfo, Obermann, etc.– no pasan de ser autorretratos que repiten majaderamente el modelo wertheriano. Y esta, no obstante, es la única particularidad que les confiere alguna vigencia. Paradójicamente, cabe hablar en el caso de Gogol de una literatura desraizada y, con mejores motivos tal vez que en los románticos decimonónicos, de un estilo específicamente exilado (sentido de ubicuidad, sensación de que la vida está en otra parte), el cual no supone necesariamente ser fruto subsidiario de un alejamiento de la patria, ya que el ostracismo puede existir –como en Gogol– más furtivo que real, y producirse de todos modos dicho estilo: el sentirse desarraigado en su propio seno, “extranjero” a lo Camus.

Uno de los varios efectos psicológicos del exilio es la distorsión de la óptica. Son típicas en este sentido algunas obras de Byron. *Childe Harold*, por ejemplo, rebosa una ampulosidad que hoy día no puede menos de inspirar sonrisas. El encierro deforma a la inversa. El confinado suelta la imaginación en espirales que pugnan por salir a campo traviesa. Es el resultado de la evocación de un pretérito, en contraste con la dura realidad. Hasta una plumilla traída por la brisa puede convertirse para el presidiario en esa maravillosa porción de libertad que añora²³.

23 Nada mejor que transcribir *in extenso* las observaciones hechas por Viktor Frankl, en su obra *Psicoanálisis y Existencialismo*, en relación con el tema:

“En los campos de concentración se deformaba la existencia del hombre. Esta deformación adquiría tales proporciones, que necesariamente cabía preguntarse si quien se dedicaba a observarla desde dentro, como un recluso más de los campos, podía conservar, en realidad, la suficiente objetividad en sus juicios. Su capacidad para enjuiciarse a sí mismo y enjuiciar a los otros tenía por fuerza que resultar también afectada, en mayor o menor medida, tanto desde el punto de vista psicológico como desde el punto de vista moral. Mientras que el observador de fuera conservaba la distancia necesaria, y apenas podía sentir lo que los de dentro sentían, el que se veía *metido en el asunto* y vivía plenamente en él carecía ya de la distancia conveniente para juzgar. Dicho en otras palabras, el problema de principio estribaba en que no se podía menos de pensar que la pauta que debía aplicarse a la realidad de vida deformada estaba a su vez desfigurada”.

En contraste, el destierro es libertad, libertad plena, absoluta, aterradoramente casi. El espíritu vaga a su antojo sin muros de contención. ¿Libertad para qué? De nuevo la misma duda. ¿Existe libertad sin *para*? Si no es *para* algo, la libertad se enreda en sus propias alas; carece de sentido.

Existe aquí un tenso desdoblamiento psíquico. El espíritu vive en permanente insatisfacción; todo ha de antojársele pobre y mezquino. La tensión es producida por la nostalgia; y si lo añorado es Rusia, con la “representación” de ella vendrá el alivio. Y, junto con esto, un disloque más o menos consciente de la realidad –la patria– que se añora. A lo lejos, el terruño se visualiza lleno de intersticios y por allí se escurren infinitos fragmentos, inimaginados matices de realidad, como si fuesen sombras de objetos más que objetos mismos.

A causa de esto, no son sino mentiras de compensación y apologías patrióticas por “representación” –que, a menudo, nada tienen que ver con la realidad auténtica– los chovinismos nacionales.

Una parte de sus peculiaridades literarias Gogol las debe precisamente a su chovinismo deformador. La distorsión –imperativo de compensación psicológica– es en su caso la responsable directa de su hipertrofia formal. Al convertirse en método, la pugna contagia de hibridez a toda la novela y deviene una forma nueva. (Gogol llamó “poema” a su novela). Los personajes, en vez de actuar, vivir o padecer humanamente, se “tipifican” en categorías o entelequias. No hay identidad simpática entre creador y criatura, ni ese amor que descubre Dostoievski hasta por los pobres diablos de segundo plano. Lejos de ser una construcción coherente, racional, la novela se asemeja a un río poderoso y monótono, a ratos de exasperante lentitud, que está renaciendo y rehaciéndose segundo a segundo. La acción es un medio y no un fin. El relato no se apura en llegar a ninguna conclusión determinada.

Es fácil advertir que las grandes figuras de *Las Almas Muertas* no cumplen otra función que la de exornar el paisaje humano de la novela, realzando la figura central –Chichikov–, de quien parten y en quien confluyen las corrientes que la animan. La carencia de nudo conflictivo está compensada por la total creación de clima, en donde los episodios lentamente acumulados incrementan la progresiva riqueza atmosférica. Ni la caída, al quebrarse la línea ascendente, causa extrañeza: en un

río también hay meandros y plácidos remansos. Los tipos sobrenadan en metáforas y alegorías. La fuerza de la novela recae íntegramente en la narración. Y, sin duda, el creador de *Las Almas Muertas* es uno de los artífices narrativos más extraordinarios que hayan existido. Su creación carece de límites precisos; poco importa que deslinda aquí o allá. Narra casi por el narrar en sí, como cerrando en un ciclo completo una inmensa frase melódica. Y cuando termina, se desearía que continuara.

IV. Relaciones entre nacionalidad y arte

(Continuación)

1. La “troika” inalcanzable

Difícilmente exista algún pueblo destacado que suela conformarse con la evidencia de que su superioridad es mera singularidad. Un estudiante de Oxford, visto por Chejov, al hablar de Darwin dice que, en efecto, los hombres descienden del mono, excepto los ingleses...

Si bien, por su situación geográfica, forma parte de Europa, Rusia viene a ser una síntesis espiritual de las corrientes europeas y asiáticas. Algunos historiadores modernos consideran que los europeos han beneficiado a Oriente con un altruismo a pesar suyo, sin que la “vuelta de tuerca” haya repercutido aún en el seno occidental. De la expansión europea, los orientales han salido gananciosos, aprovechando los beneficios del contacto, así como América se civilizó con la conquista española. Los europeos, tal vez por falta de diálogo, se acostumbraron a subestimar al otro hemisferio y se dio el caso de que los soldados bonapartistas en la campaña de Egipto de 1797 “tomaban a los musulmanes por criaturas susceptibles de impresionarse con monerías y que esto era realmente más bien prueba de ingenuidad en los franceses mismos”. (Idéntica actitud, un tanto paternal, perpleja, vigilante o reguladora, pero pocas veces guiada por una comprensión realista e inteligente, es la que Europa ha observado para con Rusia). Los egipcios, de rebote, no ocultaban su admiración ante el progreso técnico europeo, sus leyes, cultura, etc. La culminación del proceso —el “choque de las civilizaciones”— comienza pues, a manifestarse con

toda claridad. Y la hendidura provocada por el cisma ha dividido a la humanidad en dos grandes familias que a duras penas pueden vivir sin irse a las greñas.

Para la filosofía de la historia, toda vivencia pretérita es una repetición de un modelo mítico y arquetípico. Las civilizaciones se desarrollan en grandes movimientos aislados, independientes entre sí y de cuyos contactos resulta el movimiento continuo. El caso es que Europa y Asia –incluyendo su fracción rusa– no se han entendido, pero se han beneficiado recíprocamente. Equidistantes de todo extremismo, los herederos de la civilización actual llegarán a fusionarse a través del “choque pacífico”, repitiendo aquel precedente histórico de la fusión de la cultura griega en decadencia con la corriente hindú, la cual formaría la variante mahayana: una nueva civilización, revitalizada, continuadora de ambas y surgida del choque. En una palabra, los herederos de Cristo o Buda, como quiere Toynbee, formarían una familia única.

Pero a la utopía toynbiniana se oponen los hechos concretos. Tan real como un océano o una montaña, allí está el mito de superioridad lentamente amasado. En su poema *El Demonio*, Lermontov había identificado a Rusia con Ilya Murometz, el legendario titán que después de yacer petrificado durante treinta años, se pone en movimiento al sentirse dueño de una fuerza colosal. (Citado por Dostoievski en su *Diario de un Escritor*).

¿En qué futuro próximo y previsible pensaban, por ejemplo, escritores como Nicolás Gogol y Thomas Wolfe al representar a sus respectivos países en la veloz *troika* y en la potente “locomotora”?²⁴

“¿No eres así tú también, Rusia? ¿No corres lo mismo que la ligera *troika* inalcanzable?”, escribe Gogol en el final de la primera parte de *Las Almas Muertas*. Y agrega: “El espectador se ha detenido asombrado al ver ese milagro divino; ¿no es un relámpago que ha caído del cielo? ¿Qué significa ese movimiento que inspira terror? ¿Y qué fuerza desconocida se encierra en esos corceles para el mundo?... La *troika* corre con una inspiración divina... ¡Rusia! ¿Hacia dónde vuelas? Contesta. Mas, no responde. El cascabel suena maravillosamente; el

²⁴ Thomas Wolfe (1900-1938), a quien William Faulkner y Thomas Mann consideran el más grande novelista norteamericano, es autor de *Look Homeward, Angel; Of Time and the River; The Web and the Rock; Story of a Novel; You cannot go home again*.

aire retumba y se desgarrá por el viento; todo lo que hay en la tierra pasa volando junto a ella, se aparta mirándola de soslayo y *le ceden el paso otros pueblos y otros Estados*²⁵.

El himno de la *troika* –colofón del mito de superioridad– no necesita mayor comentario: tan desembozadamente revela su secreto. No obstante, un tono que suena familiar queda en el oído. ¿Dónde había escrito Gogol algo parecido? ¿En *Diario de un Loco*? Sí, allí estaban ya la *troika*, la velocidad y el vértigo en las palabras finales de Poprishev, transformado por obra y gracia de su demencia en Fernando VIII, rey de España. Al terminar la absurda historia de su vida, el funcionario pide “una *troika* con caballos veloces” y estalla muerto de angustia y desesperación, en alaridos desgarradores: “¡Siéntate, cochero mío! ¡Más lejos, más lejos, para que no se vea nada!... Cómo ondea el cielo delante de mí, a lo lejos centellea una estrella, el bosque de árboles sombríos desfila ante mis ojos y por encima de él asoma la luna nueva. Bajo mis pies se extiende una niebla oscura; oigo una cuerda que sueña en la niebla; de un lado está el mar, y del otro, Italia; allí, a lo lejos, se ven las chozas rusas. ¿Quizás sea mi casa la que se vislumbra allá a lo lejos? ¿Es mi madre la que está sentada a la ventana? ¡Madrecita, salva a tu pobre hijo! ¡Vierte unas cuántas lágrimas sobre su cabeza enferma! ¡Mira cómo lo martirizan! ¡Ampara en tu pecho a tu pobre huérfano! En el mundo no hay sitio para él. ¡Lo persiguen! ¡Madrecita, ten piedad de tu niño enfermo!...”

Estas incoherencias corresponden al momento en que Poprishev “descubre” que está loco. Es harto significativo que la anticipación de la *idea*, fuerte y expansiva, de la *troika* veloz, aparezca como el desvarío de una “cabeza enferma”. Poprishev no se refiere a “otros pueblos y otros Estados”, pero su pleonasma “de un lado está el mar, y del otro, Italia; allí, a lo lejos, se ven las chozas rusas”, está insinuando lo mismo; efecto inquietante que está neutralizado por “¡Madrecita, salva a tu pobre hijo!”, etc.

La alegoría de la *troika* habría de causar honda impresión en el pensamiento ruso del siglo XIX. Alarmado, Dostoievski llegó a pre-

25 Subrayado por mí.

guntarse si la loca carrera de la *troika*, símbolo de Rusia entera, no fuese a parar al abismo. (Como si presintiera algo funesto, Poprishev quiere ir “más lejos, más lejos, para que no se vea nada”).

Pero los espíritus estaban magnetizados por los altos destinos de la “Santa Rusia”. Se vivía en pleno vértigo prerrevolucionario. De ahí que a la alarma de Dostoievski se le encontrase “olor reaccionario”. Y la “carrera divina” habría de encarnarse, con Maiakovsky, en *Nuestra Marcha*:

*“Nosotros, la inundación de un segundo diluvio,
lavaremos el mundo como una nube que estalla”.*

La meta de la “ligera *troika* inalcanzable” serán, también, las vociferaciones apolíticas de Alejandro Block, en su famoso poema *Los Doce*, de 1918:

*“El viento alegre, malicioso y juguetón
desgarra y golpea el magnífico gallardete...
Camarada, no desfallezcas; apunta bien.
Hagamos un disparo por la Santa Rusia...
Con sangre inflamaremos al mundo...
De los pies de los trabajadores en marcha...
Con paso seguro en la tormenta,
en la nieve perlada y movediza,
con una aureola de rosas blancas,
al frente, Jesucristo...”*, etc.

El poema de Block sirve de epílogo a la carrera iniciada por Pedro el Grande, en cuya época la *troika* comienza a moverse, a gestar su dinamismo contagioso. Es un pueblo entero reducido a su fórmula ecuménica.

Y no ha de irle en zaga el himno de *Del Tiempo y del Río*, la novela de Thomas Wolfe, equivalencia norteamericana del mito de la *troika*: “Las ruedas potentes seguirán marchando y la tierra permanecerá silenciosa”.

2. Los críticos del 60

La nacionalidad, a través de la exaltación del mito, aun cuando sea una mera hipérbole, pareciera por sus efectos afincarse en bases muy reales. Aunque se trate de alucinaciones, incide de todos modos en el anhelo de millones de rusos ansiosos por recibir la semilla. En el propio autor de *Las Almas Muertas* se adivina una necesidad de autopersuasión en el amor que testimonia a su patria. Pero los lectores habrían de captar sólo el efecto, pasando por alto el equívoco inicial.

Bajo el reinado de Pedro el Grande, en las postrimerías del siglo XVII, Rusia acusó una marcada influencia europea. En verdad, el zar realizaba un juego doble, que consistía en llevar una política externa conciliadora, pero una interior profundamente exclusivista.

Como es sabido, una vez que se liberó del enciclopedismo dieciochesco, el pensamiento ruso encontró un método más acorde con el desarrollo de su *idea*: el idealismo alemán.

Se necesitaba un hombre que redujese a una expresión propia la múltiple concurrencia ideológica. Ese hombre fue Bielinsky. Conocedor de Kant, lo abandona no bien descubre que, para el filósofo de Königsberg, actividad y dinamismo no eran sino substancia o cosa *en sí*. A partir de Fichte, el “noúmeno” kantiano es reemplazado por el concepto de actividad; los actos son *intencionales*, es decir, fenómenos y no cosa *en sí*. Todo acto tiene un fin: el objeto. De aquí precisamente parte toda la concepción nacional del desarrollo de la *idea*, a lo que Bielinsky agrega un elemento nuevo —hegeliano—: el de la continuidad; obedeciendo a una inspiración europea, es la punta de lanza occidental la que condiciona el origen del mito.

El nacionalismo eslavo surge más bien de un impulso reactivo. A la postre, Rusia ha hecho responsable a Occidente de su propio aislamiento. Después de alimentarse con la savia europea, los rusos vuelven la espalda y comienzan a mirarse a sí mismos. Las dos corrientes en lucha —eslavófila y occidentalista— difieren sólo en la forma, pero no en el fondo. Unos pretendían nutrir la peculiaridad racial, volviendo a las tradiciones arcaicas y reactualizándolas. Eran los eslavófilos. Los otros sostenían que sin la ciencia y cultura europeas nada podía hacerse y que era necesario adaptarlas a la vida autóctona. No obstante, existía

para ambos un mismo fin: el progreso de Rusia y su incorporación al concierto europeo. Una vez que la perspectiva histórica lo permita, se advertirá que el caso ruso representa, de acuerdo con la terminología toynbiniana, el “choque de dos civilizaciones”, la respuesta a una influencia secular.

Si a Oblomov, aparecido en 1859, se le consideró un arquetipo perfecto de los males que aquejaban a Rusia, pues “su pasividad y pesimismo no eran sino una forma de reacción en contra del régimen gubernamental y un deseo de cambio social” (Sumner), no era más edificante el ejemplo de su antípoda: Chichikov. Por ambos puede medirse el caos de esos años. La pasividad de Oblomov y la actividad de Chichikov ofrecían posibilidades igualmente catastróficas. La configuración “puramente rusa” en la que se empeñaban todos, hasta los occidentalistas, haría decir a Tolstoi que más valía un par de botas de las estepas que las *madonnas* renacentistas y “las refinadas conversaciones sobre Shakespeare”...

La inseguridad se apoya en el énfasis. Rusia, mientras tanto, rumiaba su hostilidad hacia Occidente. La esperanza de un país autosuficiente y autónomo era ya una idea alimentada por Pedro el Grande, aun cuando las escaramuzas diplomáticas la disimularan. El escritor, en ese caso, podía inspirar bien o mal a un pueblo según fuese la legitimidad de sus convicciones y propósitos.

Prescindiendo del chovinismo, hay factores que por razones personales impresionan preferentemente al escritor; pondrá, entonces mayor énfasis ahí donde la impresión ha sido más fuerte, aunque ella, por honda que sea no siempre implica la realidad de lo que se pretende afirmar. Las ideas concebidas en momentos de excepción –en medio de condiciones singulares–, tampoco necesariamente se identifican con las condiciones normales, ni supone que esas ideas puedan tener vigencia al aplicarlas al terreno de los hechos. Son, en última instancia, límites impuestos por el sentido común. Junto con el olvido de esos límites, vendrán el crecimiento desmesurado y artificial de la conciencia de singularidad y los excesos inevitablemente derivados de ella. Nace así el mito, bajo la engañosa apariencia de una ensoñación lírica, como un inofensivo capricho artístico. Pero no tardará en manifestarse, en manos de los demagogos, en la forma de anhelo expansionista. Acaso

todos los intentos de dominios ideológicos o territoriales se nutren de ese plasma sutil que es la hiperestesia de un yo supervalorizado o, lo que es lo mismo, de la actitud excluyente propia de aquellos que han perdido las nociones de convivencia. Entre bastidores, esperan los aventureros de siempre; ellos cogen las cosas allí donde las dejó el artista. El convencimiento de la misión de dominar el mundo está a un paso. Y de allí, a la guerra, fin del desarrollo de la *idea*, aunque más bien descanso para dar nacimiento a otra y para comenzar nuevamente el mismo ciclo.

Cuando Gogol habla de trabajar en “provecho de la gente”, se infiere que se empeña en poner a su pueblo en posesión de sus enormes posibilidades. Y con *Las Almas Muertas* aparecía ese paladín que a Rusia hacía falta, ese gran artista dotado del poder supremo de revelar a todo un pueblo su propia fuerza, el secreto de ella, el despertar de la prolongada petrificación... Pero, después de publicar la primera parte de la novela, el Gogol artista muere y nace, dentro de ese mismo artista capaz de hacer el milagro, el anverso de la libertad soberana, el vigilante, el hombre temeroso de la fuerza que su obra ha engendrado. Del entusiasmo inicial, Bielinsky pasa al anatema y escribe su furibunda *Carta a Gogol*, documento célebre que inaugura, junto a los escritos de Dobroliubov, Chernichevsky y otros teóricos del 60, la moderna concepción del realismo crítico²⁶.

Era previsible el encendido elogio que haría Zhdanov de la famosa *Carta* en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (Moscú, 17 de agosto de 1934), retomando así el interrumpido hilo de una vieja discusión cara a los rusos, debido a que en ella, como en ninguna otra, queda al desnudo el meollo mismo de la no menos cara idea mesiánica y del principio de la autonomía del arte. Gogol, cansado y, a la postre, vencido por el peso de todos sus enigmas insolubles, vino a promover con la *Correspondencia* un conflicto siempre latente en los eslavos: la cuestión de la utilidad en el arte y la perfectibilidad del género humano. El desprecio de Tolstoi por Oscar Wilde se explica por la desconfianza instintiva con que todo hijo de la estepa mira las

²⁶ La *Carta* vio la luz por primera vez en 1855, en el periódico *La Estrella Polar*, que Herzen dirigía en Londres. Inexplicablemente, en Rusia no se publicó hasta el año 1905.

argucias conceptuales de los juegos de palabras o el artificio del “arte por el arte”. En efecto, en Rusia casi no ha habido novelistas que no hayan manifestado cierto desdén por esos entrañables elementos de la expresión estética, que son el estilo y el rigor formal, pues para ellos estas inquietudes subsidiarias distraen el problema de fondo: la verdad, única ocupación digna. Los rusos son más didácticos que amenos, más éticos que estéticos; los desvelos de la artesanía resultan ajenos a su órbita e, incluso, altamente sospechosos. El arte sólo será bueno en la medida en que contribuya a esa meta de perfectibilidad humana.

Pero he aquí el dilema... Gogol, en su última etapa, hasta desconfía de ese “arte útil” y exalta la religión y el estado de teocracia como el único capaz de hacer posible esa perfectibilidad a la que, por último, el arte es impotente de contribuir. “No hemos aceptado ni hemos comprendido semejante sacrificio”, dirá Merejkovsky refiriéndose al “teólogo” Gogol. Y añadirá algo más importante: que toda la cultura rusa, mediante la persona de Gogol, dirigió a la Iglesia la pregunta de la cual depende no sólo el porvenir de esa cultura, sino también el de todo el cristianismo en general. Gogol, primero, desea salvar a Rusia, para que esta, consubstanciada con el Evangelio, salve a la Humanidad. Y el padre Mateo, después de haberlo llevado hasta allí, lo deja solo: ¡desdichado pecador, sálvate primero a ti mismo! En verdad, la requisitoria gogoliana va más allá de todo cuanto pudo imaginar el “verdugo moral”. Porque, a fin de cuentas, “alma muerta” es aquella que vive sin Cristo. ¿Y el cristianismo sin la vida? “No podemos aceptar ni a uno ni al otro –dirá Merejkovsky–; queremos que la vida sea en Cristo y que Cristo sea en la vida”.

Sin embargo, los críticos de la era Gogol-Bielinsky, algo cegatos frente al problema ruso más ruso de todos, exaltaban la teoría del “arte para la vida” y reclamaban del novelista hasta la solución de aquellos conflictos sociales o políticos del momento, desuncidos del hombre como ser eterno que veía el escritor. En 1934, Zhdanov cubrió a Gogol de todos los oprobios imaginables. De esta manera, los congresales tuvieron noticia de que el gran novelista, al decir de Zhdanov, no pasaba de ser “un traidor a la causa del pueblo”... También aquí estaban hablando por boca de Zhdanov los críticos del 50-60, para quienes Pushkin era “un poeta en caricatura”, pues nunca había

cantado el progreso de las ciencias naturales²⁷. Y, desde entonces, al autor de *Las Almas Muertas* le darán vueltas y más vueltas en toda suerte de piruetas dialécticas. Con él ha ocurrido algo semejante a lo que los idealistas alemanes hicieron con Kant: “Esto es y no es Kant; la cosa es más sutil: es esto pero algo más”, y llegaban a conclusiones que al tranquilo filósofo habrían causado espanto.

El verdadero sentido del arte —observa Chernichevsky— se manifiesta en el deseo de reproducir todo lo que es interesante para el hombre en la vida. “Lo bello es la vida”, siempre que el objeto reproducido esté extraído de lo real y no de silogismos abstractos. Según este concepto, el arte y la historia tienen en su origen idéntica participación en la vida: el primero reproduce los hechos de significación psicológica y moral que ofrece la realidad; la historia narra el conjunto de hechos de la humanidad. Estriba todo en un asunto meramente numérico: si la realidad del arte es individual, unipersonal; la realidad de la historia es general y colectiva. Para el arte, la realidad existe sujeta a la subjetivación de quien la ve: interpreta. La historia narra.

Empero, sus contemporáneos encontraron la parte actuante y vigente de la obra gogoliana en el chovinismo mesiánico de *Las Almas Muertas*. Su autor les dejó lo políticamente significativo de su genio casi a pesar suyo. En cuanto a las ideas religiosas, si bien en manos de Tolstoi se convertirán en fanatismo ingenuo, con Dostoievski, en sus frutos más sazonados —la Iglesia nacional rusa conciliada con el socialismo—, brillarán a gran altura²⁸.

De la zona de nadie —el “ni lo uno ni lo otro”—, Gogol pasa a terreno firme. Se aferra a Rusia con ahínco, se le entrega por entero con la misma pasión con que ha de entregarse más tarde a sus absorbentes prácticas religiosas. Sin embargo, llega a vislumbrar algo sólido, aunque corrupto, amoral y vacuo. Fiel a sí mismo, Gogol sigue junto a la medianía y al cieno de las vidas: el avaro Pliushkin y su amontonamiento de baratijas; el tacaño Sobakievich regateando “almas muertas”; Petuj atragantado de comida. Difícil hallar un espectáculo de mayor pesadumbre. La fe que no tiene en el hombre, la pone en el

27 Andrei Zhdanov, *Sur la Littérature, la Philosophie et la Musique (Préface d'Aragón)*.

28 Véase *Los Hermanos Karamazov*, Libro Segundo, Cap. V.

pueblo, en la tierra, en Rusia, que asume todo lo que falta en la novela, el carácter de gran personaje que posee esas virtudes de las cuales sus héroes están huérfanos. El vacío gogoliano tiende a llenarse de algún modo y, naturalmente, con algo grande que lo sacie. Y es Rusia, ese pueblo innominable al que llega finalmente, hastiado como Ulises y deseoso de encontrar el asiento definitivo. También como Ulises, los encantos de Penélope habrán de retenerlo por poco tiempo.

Las Almas Muertas rezuma mezquindad por todos lados, pero Rusia domina el conjunto, como la madre generosa que todo lo redime. A esta altura no cabe hablar ya de la *idea* nacional. La Rusia expresada por Gogol debería más bien mirarse como una de las “sustancias sólidas” que pretendió encontrar, destinada a disipar la bruma y el inmenso vacío de su alma.

3. La noche triste de Gogol

¡Qué duda cabe que la frustración fue para Gogol el pan de cada día! Se advierte no sólo por las pequeñas derrotas de un Tentetnikov o un Koshkariev, sino por la familiar objetividad, entre triste y cómica, con que está descrita.

Después de la tormenta que provocó en 1847 la aparición de su *Correspondencia*, aunque las pretensiones de guía espiritual del autor estuviesen bien inspiradas, confiesa sentirse avergonzado de sí mismo. “Siento vergüenza por haber pensado que podía ser su prójimo”, escribe a Zhukovsky, unido de sincera humildad. En 1845, al quemar por primera vez la continuación de *Las Almas Muertas*, había escrito a propósito de su *auto de fe*: “Doy gracias a Dios por haberme dado suficiente fuerza para hacerlo”. Agrega que cuando las llamas consumieron las últimas carillas del libro, el contenido de este volvió a su mente en una forma purificada, como un fénix que surge de sus cenizas. Advirtió súbitamente que lo que juzgara pleno de orden y armonía era malsano y enteramente caótico. “La publicación del segundo volumen, tal como estaba, habría hecho más mal que bien... Uno no hablaría sobre cosas elevadas y bellas a menos que pudiera mostrarlas, junto con el camino a todos accesible, para llegar a ellas.

Este, que era mi objetivo inicial, estaba malamente desarrollado en el segundo volumen..., y por esto *tuvo que ser quemado*”.

Imposible exigirse más a sí mismo.

Y un tiempo después:

“Verdaderamente, predicar no es asunto mío. El arte es en sí mismo una enseñanza. Mi tarea consiste en expresarme en términos de imágenes *vivientes* y no abstractas. Debo mostrar la vida tal como es, sin explicarla...” (Carta a Zhukovsky, 10 de enero de 1848).

Se entrega a la tarea de reescribir la segunda parte.

Hacia 1842, Gogol había iniciado, estando en Roma, su conversión al catolicismo. Frecuentaba por entonces un círculo de rusos conversos que presidía la princesa Zinaida Volkonskaya. Por esa misma época mantuvo estrechas relaciones con el pintor de temas religiosos Alexander Ivanov, con refugiados polacos católicos, “que confundían la política con la religión y la religión con la política”, y con el jefe de los artistas alemanes del grupo de los Nazarenos: Overbeck. Por otra parte, la infiltración jesuita en la alta sociedad rusa, especialmente entre la nobleza de San Petersburgo, era un hecho conocido de todos. Sus vacilaciones y conflictos estético-morales datan de esa época.

Hubiera deseado convertir a Rusia entera. Si sus aspiraciones son elevadas, no carecen por esto de elementos altamente perturbadores. Uno de ellos es la convicción de estar en contacto personal y directo con la Divina Providencia. Otro: el orgullo espiritual, aunque inconsciente, inseparable casi de aquel que se considera “elegido”. Y desde que se situaba tan por encima de los mortales, se consideraba en el deber de orientarlos hacia el Bien, exhortándolos no ya con el poder de su palabra creadora, sino con el ejemplo de sus virtudes. Es cuando penetra en él, como dice Janko Lavrin, el demonio de que “ser solamente artista no bastaba”.

Pese al auxilio de la Divina Providencia y la dirección espiritual del padre Mateo, los propósitos de “sembrar el bien y trabajar en provecho de la gente” no prosperan. Lavrin considera que si Gogol fracasa como artista en su etapa converso, se debe a que quien habría creado personajes tan cabalmente negativos, al proyectar en ellos la mezquindad personal, no pudo sino llegar a la conclusión desoladora

de que la única manera de crear héroes realmente positivos consistía en proyectar en ellos las propias virtudes. ¿Gogol carecía de ellas?

Tal vez actuaba en él la soberbia de una fe más que la fe misma. Sí, soberbia de una fe que se mima, sin ofrecerse ni entregarse. La ostentación de la piedad es tan grave como la falta de ella. El buen mensajero de la fe llega siempre con las alas plegadas. Ocasiones hay en que hasta la generosidad puede ser una forma muy evolucionada de soberbia. El que da está en mejor pie para sentirse dispensador; la humildad perfecta más bien está en quien recibe y —extremando la idea— hasta en el que pide. Este último se expone a la afrenta, a la humillación. ¿Y en qué clima se temple la humildad sino en ese?

El que ofrece una dádiva, solicitada o no, está rompiendo en cierto modo una ley del azar reservada a un hado enigmático, a una potencia tan munífica como gratuitamente imprevisible es en la elección de aquel sobre quien ha de caer la inesperada ayuda. ¿Cuál es ese resorte secreto que mueve a la generosidad? ¿No será el prurito de autodesignarse el inapreciable don? ¿La estupenda cosa de efectuar —en escala humana— la omnisciencia propia del hado? Yo puedo dar; yo doy: yo soy, pues, desprendido, noble, magnífico. ¿Habrá algo más deseable que sentirse poderoso, benefactor, rey o Dios aun cuando no sea más que por la inconsciente mecánica de nuestras muy habituales y engañosas transferencias? Si Pavlov, valiéndose de los “reflejos condicionados”, pudo provocar neurosis en un gato..., ¿qué de fisuras y deformaciones íntimas, de cavernas interiores puede ir creando el multiforme desfile de agresiones psíquicas o de estímulos a que se enfrenta un hombre en un solo día de existencia!

Con razón, Aliocha Karamazov, habituado como está a contemplar el espectáculo de la enjoyada fe que peregrina al santo monasterio de Kozelskaya Optina, se oye decir, no sin asombrarse de sus propias palabras, que “nada es tan penoso para un desgraciado que ver toda la gente considerarse como bienhechores”. ¿Para qué guardan su vida esos elegantes peregrinos? “El que conserva su vida, la perderá”. Mientras que aquel que no “pierde” su vida, viviendo sin defenderse y expuesto a todas las flechas, es el único que la “conserva”... Para Aliocha, en no pocos casos, la fe religiosa es un matiz de un *bovarismo* espiritual que consiste en un mayor tributo a la forma que al fondo; que tampoco

está sostenido por una renuncia a las cosas del mundo, sino más bien por una imposibilidad de vivir —o convivir— dentro de ese, el único mundo que tenemos. Y así como lo sublime prefiere refugiarse en las sencillas y pequeñas cosas, en lo cotidiano y hasta dentro de una realidad vulgar (por ser accesible a todos), la verdadera fe respira más libre y diáfana —más cierta— en un pobre diablo “humillado y ofendido”. Allí se muestra en su estado puro, sin aditamentos. Ese pobre diablo asiste al modesto servicio religioso del barrio; no obstante, su certero instinto le hará sospechar del solemne ritual litúrgico de las ceremonias de alto coturno. Y esta fe encarna, por la sola intuición, el ideal cristiano: la renuncia al brillo exterior, a la vanidad, al orgullo, y hasta a la inteligencia.

Con Gogol se experimenta, a ratos, la inconfortable impresión de que en él y por él asoma algo impertinente, una suerte de regodeo “estético” religioso. Al final, esto es lo que hace inauténtica, o cuando menos estéril, su fe. De ninguna de las cartas que escribe por esos años está ausente la petición ansiosa, majadera casi: “Rece por mí”. También se queja a menudo de una continua sensación de frío: “Estaba con los labios fríos...” (carta a la condesa Sheremetieva). El frío, por último, es el recuerdo más indeleble que deja el contacto con su obra. Terror, desolación y frío. Temor a la gente, repugnancia por los alimentos... Gogol se castiga con ayunos severos. Durante meses su alimentación consiste en dos o tres aceitunas diarias. ¡Feroz paradoja!... El hombre que hablara de glotones insaciables habrá de morir de hambre.

Por mucho que en nombre de una Iglesia Nacional Rusa se denigre su *Correspondencia*, la conversión de Gogol conforma en sus aspectos esenciales un drama espiritual colectivo de proporciones incalculables. Es un problema que Rusia aún no ha resuelto: menos todavía el mundo occidental. El pueblo ruso de la época gogoliana, siendo místico, encarnaba su idea de Dios en el autócrata: en el zar. De allí que en ese misticismo resida siempre un elemento político, de cuño exclusivamente eslavo e incomprensible para los occidentales. El poder absoluto del zar crea, según pudo comprobarlo el marqués de Custine, una obediencia ciega y una apreciable dosis de hipocresía. El equilibrio social y político descansa sobre la base del perfecto acatamiento de los derechos que la casta superior tiene sobre la inferior, en una

sociedad que cuenta nada menos que catorce castas diversas... Desde los príncipes de la nobleza hereditaria hasta el siervo de la gleba. En la cima de todo: el zar. Es el único libre. Pero su libertad no es otra cosa que la peor esclavitud, pues queda reducida a una perpetua vigilancia del sometimiento de los otros.

El marqués de Custine, distinguido monárquico y partidario entusiasta del poder absoluto, después de su visita a Rusia en 1839, vuelve demócrata y abogando por los gobiernos representativos...

“Es preciso que el universo vuelva a ser pagano o católico. Este es el dilema del cual el espíritu humano no saldrá nunca”.

Es por ello que la tragedia espiritual de Gogol, en medio del “envilecimiento en que llega a caer el sacerdocio en un vasto país en donde la Iglesia no depende más que del Estado”, adquiere así las dimensiones de un cisma. La Iglesia Nacional se levanta contra el renegado: sus rayos no presagian nada bueno. “Si todas las Iglesias del mundo se hubieran vuelto nacionales –escarba en la llaga el implacable marqués–, no habría más que sistemas de teología local, sometidos a la política humana, que los modificaría a su antojo, según los prejuicios nacionales y los intereses del tiempo”.

Tal es la magnitud del problema para el observador ruso de su tiempo. Para Gogol se trataba, en rigor, de un trance personal, de un vuelco ideológicamente espurio. Y es bajo este aspecto que Bielinsky, al arremeter a fondo en su famosa *Carta a Gogol*, toca la llaga viva. Su argumento es simple; de todos, el más plausible. “Uno puede rezar en cualquier parte; sólo aquellas personas que van a buscar a Cristo a Jerusalén es porque no lo han tenido jamás dentro de su corazón... Aquellos que sufren por el sufrimiento ajeno y se sienten oprimidos cuando otros están oprimidos, son los únicos que llevan a Cristo en su interior, y estos no tienen necesidad alguna de ir a Jerusalén”.

Puesto en la disyuntiva, Gogol guardó silencio.

Se ha dicho que en su lecho de muerte el novelista pedía con insistencia una escalera. “¡Alcánceme una escalera, una escalera!” Significativas palabras de quien estuvo muriendo desde el momento de nacer y durante toda su existencia. ¿Quiso decir con ellas que simplemente se asfixiaba en un pozo? ¿La necesidad de una escalera para subir a la superficie? Merejkovsky hace notar que ya en el último capítulo

de su correspondencia había hablado también de una escala, lo cual parece indicar que en él constituía un objeto de singular significado y un tema –los peldaños místicos– de ardua meditación. Afirma la leyenda que un gran santo ruso del siglo XVIII –Tijón de Zadonsk– pronunció, al morir, las mismas palabras.

El moribundo, algunos días antes, había quemado definitivamente la segunda parte de *Las Almas Muertas*, novela proyectada en tres tomos: Infierno, Purgatorio y Paraíso. En opinión de quienes conocieron la continuación de las *Aventuras de Chichikov*, la segunda parte no desmerecía en nada a la primera y hasta hay quienes sostienen que la superaba. La noche del sacrificio, legada a la posteridad por un testigo ocular del suceso, tampoco descubre un secreto que finalmente se fue a la tumba. Sin embargo..., ¡cuánto impresiona el escueto relato de esa noche!

“A las tres de la madrugada del 11 de febrero de 1852, en la señorial mansión del conde ruso A.P. Tolstoi, incorporóse en su lecho de enfermo un caballero que allí yacía, y llamando al joven criado que lo cuidaba, le preguntó si había buena calefacción en las otras dependencias de la casa que le estaban reservadas. Y como la respuesta fuese negativa, repuso:

“–Entonces, dame el abrigo y sígueme, porque tengo algo que hacer.

“Llevando un candelabro, en el que ardía una bujía cuya luz alumbraba sus pasos, encaminóse al sitio donde tenía su despacho, persignándose al atravesar cada habitación. Llegado allí ordenole al criado que encendiera la chimenea sin hacer el menor ruido para no despertar a nadie. El fuego comenzó a chisporrotear y el caballero, abriendo un *secreter*, extrajo del mueble una cartera y de esta unos abultados manuscritos, que examinó brevemente. La llama inmóvil de la bujía fue prendiendo en los papeles que el caballero iba separando del montón de cuartillas. El caballero tenía en su diestra los papeles hasta que el fuego prendía en ellos y, luego, los arrojaba a la chimenea.

“El criado se arrodilló, suplicante:

“–¿Qué hace usted, señor? Basta ya.

“–Lo que hago no te importa. Reza y calla.

“El joven servidor estalló en súplicas y sollozos:

“–¡Por Dios, señor! ¡No queme esos papeles!

“El fuego, como compadecido del muchacho, no consumía los manuscritos, sino que los chamuscaba tan sólo por los lados. Como no acababa de prender en ellos, el caballero los extrajo del fuego y desanudando la cinta que los ataba, esparció las cuartillas de modo que ardieran sin dificultad. Sentado en un sillón, esperó pacientemente, y consumado el auto de fe, se persignó y volvió a su dormitorio, abrazó al muchacho y lloró amargamente, recostado en un canapé.

“Diez días después, extinguióse la vida del caballero.

“Se llamaba Nikolai Vasilievich Gogol-Janovski. Las cuartillas quemadas correspondían o integraban la segunda parte de *Las Almas Muertas*, o *Aventuras de Chichikov*, una de las obras maestras de la literatura universal, cuyo segundo tomo sólo nos es dable conocer imperfectamente, en parte, a través de los fragmentos que pudieron ser salvados”.

El martirio había terminado. El escritor quedó entonces a merced de galenos y teólogos de cabecera. Pero él no advertía nada. Permanecía inmóvil en el lecho, de costado, orando, los ojos fijos en la pared. A las preguntas de los médicos, no respondía, o respondía con monosílabos. Y sólo cuando las sanguijuelas, las cataplasmas, los vejigatorios, los baños tibios o las aspersiones de agua fría le atormentaban más de la cuenta, sólo entonces una queja (como aquella: “¿Por qué me ofendéis?”), sólo entonces pedía “por amor de Dios” que no lo molestaran...

A la mañana siguiente de su muerte se encontró el cadáver en actitud de incorporarse, implorante, en dirección a unas santas imágenes.

V. El hombre y el tiempo

1. El eslabón perdido

El autor de *Las Almas Muertas*, al descubrir una fórmula atenuante —la *idea* nacional—, elimina sus conflictos espirituales y psicológicos, amplificándolos a un diapasón enorme y no superándolos, como hubiese sido el proceso natural. Pocas veces una obra ha traicionado a tal extremo el propósito consciente... Su autor ha imaginado que en la inmensidad ilimitada hallaría la válvula de escape. Esta búsqueda anhelante de una realidad que asir y su continuo desembocar en lo ultrasubjetivo es la broma postrera de Gogol, o acaso la última burla que la obra hizo al novelista.

A nadie sorprende que de las relaciones de un escritor con su oficio resulten hallazgos que luego se harán tópicos y que hasta algunas abstinencias suyas sean importantes contribuciones a una técnica literaria nueva. Bastaría el ejemplo de la escena de amor en el prostíbulo de *Notas desde el Subterráneo*, de Dostoievski, donde el novelista, por un pudor inconfesable, evita describir el acto sexual (en este aspecto la obra entera de Dostoievski es de una rara delicadeza; jamás se encontrará en ella el tipo de referencias procaces que ya por esos años desencadenaban los naturalistas), da un salto y se sitúa cuando la unión sexual está ya consumada, mientras el héroe, aturdido por las emociones recién vividas, vuelve como de un sueño recordando lo sucedido. En este caso, el pudor ha inventado la técnica retrospectiva del *raconto*.

De igual manera, inadvertidamente casi, Gogol aparece como el iniciador de una literatura en la que el ser humano no es un fin, sino un principio en sí; literatura que no habla al hombre común, pero sí a un tipo humano particular que captará tras “las inmensas fachadas de la ficción” hitos de una esencia humana general, y, también, de la suya singular y propia, en la medida en que esté contenida en aquella. De este modo, Gogol ha fraguado, por una limitación de su espíritu, un estilo que servirá de cimiento a lo mejor, o al menos, a una parte muy destacada de la literatura moderna. De Proust a Faulkner, pasando por Joyce y Thomas Wolfe, hay una línea que engarza con el autor de *Las Almas Muertas*. Este hilo comunicante no es otro que la desintegración del concepto de tiempo, presente ya en *Tentetnikov* y en otros personajes gogolianos.

Wolfe no guarda con el novelista ruso sólo proximidad psicológica o estética, sino, lo más significativo, alimenta, un siglo más tarde, la misma *idea* nacional respecto a su país ya formado, pero en una actitud semejante y pletórica de impulso avasallador. Wolfe, por su parte, también piensa que en Estados Unidos no sólo “ocurren milagros”, más aún, no pasa un día sin que no ocurra alguno. Repite, en otro siglo, hijo de otro pueblo expansivo y vigoroso, idéntica aventura literaria. Se siente, como Gogol, culpable de haberse situado fuera del tiempo. Aspira volver a su ciudad natal para ser acogido por su padre, así como el autor de *Terratenientes de Antaño*, por sus abuelos patriarcales, pero no ve sino silencio y muerte a su rededor, pese a que la vida se encabrita a su paso en ese último e imposible retorno al mundo de los hombres que han permanecido en el tiempo normal y que significa su soledad definitiva, su imposibilidad de “ser como los demás”. Las especiales condiciones externas de su vida lo hacen derivar, como a Gogol, hacia una concepción desmesurada e hipertrofiada de la realidad, en un estilo que podría llamarse cíclico. En Wolfe se advierte que el hombre es una especie de naufrago en lo temporal, un ser sin referencia de tiempo, que experimenta y vive su vida cíclicamente, sin consecución de principio y fin, sino como una inmersión total en el tiempo: el hombre como objeto de recuento retrospectivo. En última instancia, Chichikov es un “inspector” enviado por el tiempo, que aparece un día en la provincia de N..., sin que nadie sepa de dónde

viene. Surge de pronto y se supone que siempre, antes y después, ha estado así, apareciendo, surgiendo... Hasta que, tan enigmáticamente como ha surgido, se hunde en la bruma, en el limbo del tiempo nonato llevado por la *troika* veloz.

Ya en su primera época, Gogol había expresado ese sentido ontológico del tiempo. La novela *Taras Bulba* es algo más que una soberbia reconstrucción histórica de los heroicos *zaporogos*, cuando el único cariño del hombre era el “ancho campo y el buen caballo” y el sable su única madre. Al aproximarse a la historia, el novelista derivaba hacia lo épico dando un paso fuera de su verdadero camino, el realismo subjetivo. Pero esa vocación de hazañas feroces lo recrea en un mundo ya ido y escapa así a lo mezquino de una realidad opaca y antiheroica. Y siendo la más “vitalista” de sus obras, no rehuye en ciertos pasajes la angustia del reconocimiento de lo temporal, una como sensación indefinible de torno y retorno. Es sugestiva la partida de Taras Bulba y de sus hijos Ostap y Andrei al campo de batalla. El cosaco piensa que en casa sólo espera el aburrimiento. Dejar allí a sus hijos, recién llegados de la lejana Kiev, significa acostumarlos a una vida mimada, en una palabra, enredarlos en las faldas maternas. El abandono del hogar para ir a cubrirse con las glorias de la batalla es una idea que apasiona al viejo Taras. Sin embargo, un solo detalle, a simple vista sin importancia, fuerza a la obra hacia un terreno ajeno al de la novela puramente histórica. Y es que Andrei, al alejarse en compañía de su padre y hermano, vuelve la cabeza para contemplar por última vez la casa en que nació y en la que tuvo lugar su infancia despreocupada y feliz. Siente ahora el llamado de las obligaciones propias de la edad madura y ve desfilar, en rápida sucesión, toda su vida. Contemplando aquella casa, de contornos que la lejanía torna imprecisos, se dice: “¡Adiós, niñez; adiós, juegos y todo, todo!”. En *este* “todo” se esconde su soberana libertad ya perdida; expresa el adiós no ya a esa casa, sino a sí mismo, al ser que ya no podrá vivir en adelante en tan perfecta gratuidad.

La experiencia de la despedida en Gogol –su melancólico juicio de que es imposible repetir a Pushkin– tiene idéntica significación. Quién sabe si, para él, las ambiciones iniciales eran las únicas ciertas, siendo preciso llevarlas junto a todos los impulsos humanos de la vida,

“desde los tranquilos años de la juventud hasta los severos años viriles”. “¡No las abandonéis en el camino, porque después ya no las podréis recoger!”²⁹. Idea que también obsesionaba a Tolstoi en sus últimas obras. La muerte no le inspira tanto horror como la vida agonizante, como esa muerte antes de la sepultura y que sepulta con su peso las ambiciones puras del comienzo.

Pero conservar y vivir a un tiempo es incompatible. Vivir es ir perdiendo cosas.

El único período sano de la vida individual –y de la colectiva– sería aquel comprendido entre la infancia y el advenimiento de los primeros años maduros... Al poner a la vida en tela de juicio, forzando su recóndito secreto, se convierte en ese “silencio al irse el día tumultuoso” de Wolfé, o en la espantosa bruma gogoliana. Chichikov, al admirar a una bella adolescente, piensa, extasiado, que lo mejor de ella es precisamente que no tenga aún nada de mujer, es decir, que carece de aquello que la vida ha deformado. “Ahora es como una criatura: es sencilla, dice lo que se le ocurre, se ríe cuando se le antoja, se puede hacer de ella lo que se quiera, puede resultar una maravilla o una nulidad”. Una incitación a vivir el instante, aislado de toda circunstancia de presente y futuro.

En los años de la solitaria niñez, Gogol incubó un vacío, un vacío amnésico al que concurrió una orfandad afectiva. Tiene miedo de jugar en el jardín y “oye voces”... Seguramente ignoraba que hay una zona misteriosa del ser en que el espíritu y la naturaleza, como por esa misma época lo observaba Schelling, son una sola cosa, una *identidad* que, partiendo de la contradicción de naturaleza y espíritu, pasa por una fase posterior del idealismo subjetivo a una neutralización o estado de pura intuición, que es inexpresable por vía racional. A este trance, Hegel lo llamaba “pistoletazo”. En torno a esta inquietante conclusión entrevista por Schelling, Julián Marías dirá que “el hombre parte de las cosas, pero no para quedarse en ellas, para encontrar en ellas un ser que no tiene, sino para que provoque el recuerdo o reminiscencia (*anámnesis*) de las ideas en otro tiempo contempladas”.

²⁹ *Las Almas Muertas*, Cap. VI.

Es lo que en el autor de *Terratamientos de Antaño* aflora de continuo: el enlace entre la madurez y la infancia, junto a su secuela de mágicas reminiscencias. Con razón, Wordsworth ve en el niño al padre del hombre: *the child is father to the man*. La prolongación de la pubertad incrustada en la vida adulta –“pistoletazo” o *anámnesis*– hace de la madurez, por una suerte de prodigioso estatismo psicológico, una adolescencia “crecida” con una desmesurada capacidad de sobrevivirse.

El Gogol adulto dirige todos sus afanes, ideas, pensamientos y acciones a llenar el vacío que se ha creado, con desesperación progresiva a medida que el tiempo vuela, pues cada día trae un saldo de pérdida, un alejamiento del objeto y un encuentro cada vez más incierto con su corporización. Al niño supersensitivo que juega en el jardín se le reveló algo imponderable y que es posible inferir –así lo dejó entrever– por el pasaje en que Afanasy Ivanovich se siente llamado por la voz de la muerte. La visión natural sufrió entonces su primera herida; y esta herida, posteriormente, ha de transformar la realidad, haciéndola patrimonio de un orden particular y adaptándola a las secretas exigencias de su apetito. Esta transgresión comunica un sello inconfundible a todos los impulsos humanos. La existencia no será sino una búsqueda más o menos consciente de aquello que se ha perdido. Y aunque la noción de pérdida no llegue al plano de la conciencia, el efecto será el mismo en cualquiera de los casos y se verán guerreros donde sólo existen molinos de viento. Realidad psíquica esta que hereda la vida adulta. El pensamiento, a lo largo de las etapas de la existencia, viene a fraguarse como un acto compensatorio, por *anámnesis*. La búsqueda, o el reemplazo, se proyecta infaltablemente en todo lo que suscite un interés vivo, en los viajes, en el amor, en el arte, etc., viendo en ellos, preferentemente, no su existencia real, sino la sombra de los mismos y el reflejo que devuelven de esa actitud previa, anterior a ellos.

A despecho de las exigencias ideológicas –verdaderos manifiestos que parecieran levantarse para restar espontaneidad a la cuestión de fondo–, ¿qué es la literatura para Gogol y Thomas Wolfe, y para muchos otros, sino eso: la posibilidad de reencontrar lo perdido? ¿Acaso la “substancia sólida” para Thomas Wolfe no es el *padre*? ¿No es esa búsqueda del *padre* la que consume su vida y su obra? Pues lo más

importante, lo que de un modo o de otro constituye el centro de la vida de todos los hombres –dirá en *Story of a Novel*– es la busca de un padre; pero no simplemente del padre de nuestra carne, ni tampoco del perdido padre de nuestra juventud, sino la imagen de un vigor y de una sabiduría que está fuera de nuestras necesidades, que es superior a nuestra hambre y a la que puedan unirse las creencias y los impulsos de nuestra propia vida. Ese mismo padre, con un ascendiente mítico, que en Melville equivale a la famosa “ballena blanca”.

Ambos novelistas –Gogol y Wolfe– iban en pos de un reencuentro con esa parte ya perdida de sus naturalezas. ¡A santo de qué tantas torturas si así no fuera!... Se habrían contentado con escribir las peregrinas aventuras de Chichikov o de Eugenio Gant, sin hacer de ellos verdaderos sabuesos de esa búsqueda. Extrayéndolos de un oscuro rincón de tierra, los pasearon a lo largo y a lo ancho de enormes territorios, vigías perpetuos de los caminos y las carreteras, hacia lo desconocido siempre, en busca del eslabón perdido. Y la búsqueda de Chichikov-Gogol, o de Gant-Wolfe, se convirtió en un fin. Y el fruto de la búsqueda..., el encuentro de un pueblo entero, de una nación, de la vastedad ilimitada, de la única tierra donde podía hallarse la realidad. Allí, en la vaga inmensidad, y no en el espejismo de un espacio definido y concreto.

¿Recibieron el fruto con gran contentamiento?...

2. “Deseo” y “Poder”

La relación hombre-tiempo ocupa en *Las Almas Muertas* la categoría de un enunciado de sofocante sugerencia. Algunos personajes de la novela no tienen siquiera importancia como tales, sino en cuanto corporizan el concepto ontológico de tiempo, desintegrado, en un fluir continuo. He ahí, por caso, al terrateniente Tentetnikov, joven algo imbécil y prematuramente envejecido, que sufre los estragos de un amor absurdo y frustrado. Como vestigio de ese amor, pasa las horas del día recluido en su gabinete, dibujando en hojitas de papel un rostro femenino desvaído, que se repite siempre en mil formas diferentes y que ha llegado a constituir un hábito mecánico en el solitario Tentetnikov. O el avaro Pliushkin, anciano de edad inmemorial, que se adhiere a sus bienes

terrenales, a las bodegas ahítas de chucherías, con repulsivo vigor. ¿Qué ha hecho de su vida? ¿Para qué la ha guardado? En verdad, la ha perdido miserablemente, empeñado en sobrevivir a fuerza de atesorar rublos y montañas de baratijas, cogiendo aquí y allá objetos tirados por inservibles y engañando su conciencia con una ilusoria sensación de abundancia. Sin embargo, la casa señorial se hace polvo, las cosechas se pudren en las despensas, los criados roban a su antojo, en fin, todo lo que se mira o se toca es un mudo testigo del paso del tiempo. El viejo avaro, en pleno naufragio, no lo advierte, envuelto como está en sus triquiñuelas, sumido en un mar de monedas.

Las criaturas novelescas, y por ende también los héroes de carne y hueso, al querer realizar los sueños más elevados del hombre, llevan implícito su fracaso. Lo único cierto e inmutable en la relación del hombre con los fines últimos es la identidad con el fracaso. Incluso, parece forzoso que los grandes arquetipos literarios –el Quijote, Hamlet, Iván Karamazov, Jud Fawley– lleven congénita su derrota. Precisamente ella les da categoría de grandes, al librarse en ellos la dramática lucha a que alude Brandes: “contraste entre deseo y poder”, un anhelo que rebasa la posibilidad de satisfacerse. Las palabras de Jud no son meramente una confesión de impotencia: “Se necesitan dos o tres generaciones para realizar lo que yo he intentado llevar a cabo en una sola... Después de todo, acaso no fui sino una víctima miserable del espíritu de inquietud intelectual y social que hace desgraciada a tanta gente en nuestros días”. La prueba palpable de que su desencantado pesimismo no es producto de la estolidez está en la lucha que ha librado; además, si Jud Fawley no muriese tísico a los treinta años, con sus ideales cruelmente destrozados, sería un personaje bastante vulgar. Si puede levantar un tremendo índice acusador es por su derrota; su grandeza reside en ella.

Claro que Pliushkin o Tentetnikov no libran la lucha entre “deseo” y “poder”. Se da en ellos el reverso de los héroes arquetípicos, el propósito deliberado de sorprender una paupérrima condición humana. En Hamlet o en Coriolano, la derrota sobreviene con la celeridad de un rayo. El abismo que media entre ambición y potencialidad se evidencia en un instante fugaz, el más real, tal vez el más intenso de sus vidas. En Pliushkin y en Tentetnikov no actúa la lucha aducida por

Brandes. Aquí no procede hablar de fracaso. “Y cada día se derrumbaba algo de aquella ruina”. La caída y su vértigo se traducen aquí en una muerte interminable. ¿Qué lleva a Pliushkin y a Tentetnikov al derrumbe total? ¿No será acaso la búsqueda de lo perdido?

Tentetnikov ofrece una pista de inestimable valor: la posibilidad de reconstruir su vida de acuerdo con la incursión retrospectiva que hace el novelista –como también lo hace con Chichikov– hasta los primeros años del personaje. Hay algo en común entre Chichikov y Tentetnikov: ambos han perdido al padre a edad temprana. Y Gogol está en el mismo caso. ¿Búsqueda del *padre*?...

En el colegio, Tentetnikov es un huérfano delicado y tímido que se aísla de sus compañeros. Prefiere orientar su conducta con arreglo a las grandilocuentes y vacuas enseñanzas del profesor Alexander Petrovich. Concentra en él todos sus intereses afectivos. Es fácil suponer lo que será de Tentetnikov cuando el idolatrado profesor desaparezca. Toda la filosofía de Alexander Petrovich se encierra en la rubicunda exclamación de “¡Adelante, siempre adelante!”. *Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles!*... Es un optimista, una especie de Maestro Panglós de las estepas, que piensa que todo está perfectísimo bajo el sol.

El sistema pedagógico de Alexander Petrovich es muy simple. Ha resuelto agrupar en un curso aparte a las cabezas romas y en otro a los alumnos inteligentes. Tentetnikov se halla a medio camino. “Su ambición estaba despierta, pero no tenía ambiente para desarrollarse”. Hubiera sido preferible, en verdad, no despertarla... Los contagiosos “¡Adelante!” le hacen abrigar gratas ilusiones. Pero no bien el esmero del muchacho le trae el codiciado premio –su ingreso al curso de los “elegidos”–, el profesor Alexander Petrovich pasa a mejor vida, víctima de una muerte súbita. “¡Qué golpe para Tentetnikov! ¡Qué horrible la primera pérdida!”.

Vienen luego los años de la primera juventud, bajo el peso de la pérdida: “A menudo recordaba a Alexander Petrovich y sentía tal pena, que no sabía dónde meterse con su tristeza”. En adelante, no hará sino proyectar ese vacío en todo lo que emprenda. Adulto ya, se emplea como escribiente en un ministerio, pero esta adquisición de “substancia sólida” no influye para nada en su espíritu, como si se tratara del cambio de un curso a otro. “Cuando vio aquellas legiones

de señores de buena presencia que escribían haciendo mucho ruido con las plumas, con las cabezas inclinadas hacia un lado, y cuando lo sentaron ante una mesa, ofreciéndole inmediatamente un documento para que lo copiara, cuyo contenido trataba de una pequeñez (era un asunto de unos tres rublos y ya llevaba seis meses en curso), un sentimiento muy extraño invadió al inexperto joven: los señores que se hallaban sentados en torno suyo *¡eran tan parecidos a los colegiales!...*³⁰.

La *anámnesis* ha hecho a Tentetnikov la primera visita...

Después de ella, “consideró sus ocupaciones precedentes mucho más importantes que las actuales y la preparación al trabajo mejor que el trabajo mismo”. Y, por último, decide abandonar los papeles y las escrituras: todo eso es humillante para una inteligencia como la suya. ¿Acaso no ha recibido una educación superior? Comienza entonces a alimentar el proyecto de hacerse cargo de la vieja y abandonada hacienda paterna. Corregir, enmendar rumbos. Eso está a la altura de sus cualidades. Convertido ya en propietario, se convence de que para solucionar las discordias y los asuntos judiciales que surgen entre los campesinos, las agudezas psicológicas que le había enseñado el “filósofo” Alexander Petrovich resultan enteramente nulas. Entonces, “con una fuerza extraordinaria tomaban vida ante él los pasados años del colegio y se le aparecía, como si estuviese vivo, Alexander Petrovich... Tentetnikov se echaba a llorar”.

Segunda visita de la *anámnesis*...

Es un hombre de treinta y tres años —edad que, a la sazón, tiene su creador—, soltero, dueño de vastas posesiones, lo que se llama un buen partido. Y, al igual que Oblomov, su hermano de espíritu, hay un momento en que pareciera que el amor hará el milagro de remover a este muerto. Tentetnikov, sin embargo, rompe el noviazgo por un motivo insignificante y estúpido, aconsejado desde la ultratumba por el inefable Alexander Petrovich... A partir de entonces, la vida de Tentetnikov llega a ser tan inocua como la de una gallina.

Con posteridad al paso que convierte al infante en adulto, viene una honda pesadumbre, un vivir aturdido, un morir a pausas. Al parecer, el descubrimiento de que tras la valla no había nada de importancia.

30 Subrayado por mí.

En la vida del hombre subyace la tristeza. ¿Por qué? Porque hay que morir. El hombre –ha dicho William Faulkner– es un buscador de la quimera, y su grandeza se mide por la distancia que hay entre la quimera y su fracaso. Pero, como son muy pocos los que se arriesgan a emprender la travesía y compartir luego el tesoro recogido, la existencia se vuelve banal y adquiere un tono gris; se muere, en fin, antes de la muerte física, de tedio por no tener en qué emplear ese potencial buscador de lo Absoluto. El aburrimiento sería el eje central de la existencia, el propulsor de todas las acciones humanas. El progreso vendría a producirse por movimientos acumulativos y su consecuente fin no sería otro que huir del aburrimiento.

¿Cómo acompañar a Jlestakov-Chichikov-Tentetnikov, distintas formas proteicas de Gogol? ¿Con la risa o con el llanto? Sólo queda en pie un hecho: la irremediable soledad de todos ellos. Después de Tentetnikov y de algunas figuras de la segunda parte de *Las Almas Muertas* (Jlobuev, Murazov, el coronel Koshkariev), el mismo creador parece comprender que la “alta misión” a la que se creyó llamado no fue sino un espejismo –evolucionado en caricatura–, algo como esa monumental Historia de Rusia que proyecta escribir el ocioso Tentetnikov y cuyo trabajo consiste, por el momento y mientras viva, sólo en mordisquear la pluma y en idear el plan. El disparatado coronel Koshkariev también había pretendido cambiar a Rusia desde los cimientos, pero sus ideas de cambio social no van más allá de... lamentar que las aldeanas rusas no lleven *corset* como las alemanas o que, pese a todos sus esfuerzos, los campesinos no lean las *Geórgicas*, de Virgilio, mientras roturan la tierra con sus aparejos de labranza.

El hombre aparece como si su circunstancia hubiese sido subvertida o repentinamente escamoteada, casi ente ontológico puro, abandonado a su propia suerte, tanteando, buscando, no sabiendo ya cuáles son los fines y dejándose paralizar por la bruma del tiempo: una astilla en una marea que roe y aniquila y pervierte y deforma. Lo que antes fuera simple –hacer una mudanza, escribir una carta– se transforma ahora en una empresa sobrehumana. Los actos cotidianos, desde el momento en que pierden su sentido, adquieren una irrealidad y un peso insoportables. Gogol llega así a la disociación de tiempo y realidad. El vacío entre temporalidad y atemporalidad lo llena con

la *idea*: Rusia. Suspira por la Santa Rusia como suspiraría por una galaxia o por un océano. El hombre es lo contingente: es lo temporal sólo porque nace y muere en un espacio de tiempo determinado, pero también es lo atemporal, porque participa de misterios que no puede penetrar ni descifrar; forma así parte de esa bruma que lo precede, acondicionándolo. ¿Quiso Gogol superar la sustantiva temporalidad humana para, luego, reducir la atemporalidad esencial a términos tangibles? En un trance como ese, el hombre es un puro símbolo, una alegoría. ¿Representarlo en una enorme vastedad que lo contenga en sus rasgos esenciales? Del fondo del tiempo entonces irrumpe locamente la imagen de Rusia, verdadera suma, realidad y cuerpo tangible, en la rauda *troika* inalcanzable. Es el fin de la disociación entre tiempo y realidad, entre la contingencia temporal y la incontingencia atemporal.

VI. Paráfrasis de los cíclopes

1. ¿La “locomotora” o la “troika”?

A los veintitrés años, Thomas Wolfe descubre que está “elegido”. Y escribe en carta a su madre, como fulminado por un rayo: “Ahora ya sé que soy *inevitable*, estoy seguro de ello. Lo único que podría impedírmelo sería la locura o la muerte... La vida no es ni buena ni mala; ni fea ni bella. Es salvaje, cruel, bondadosa, noble, apasionada, generosa, estúpida, sórdida, magnífica, dolorosa, alegre. Es todo eso, y mucho más, y eso es lo que quiero conocer. Y, como que hay Dios, lo conoceré aunque tenga que crucificarme. Iré hasta el fin de la tierra para encontrarlo y comprenderlo. Cuando haya terminado, conoceré este país como la palma de una mano y lo cubriré por escrito, haciéndolo verdadero y magnífico”.

Cumplió su promesa. Y si ha fracasado —¡glorioso fracaso al lado de tantos triunfos mediocres!— es porque la empresa de Wolfe, como la de Gogol, excedía la medida de lo posible.

El propósito de Wolfe ha sido, como lo ha dicho John Peale Bishop, y como el mismo novelista lo demostró, cubrir con su obra los Estados Unidos de América, tanto como pudiera hacerlo la experiencia de un solo hombre.

He aquí a dos novelistas en apariencia distantes, Nicolás Gogol y Thomas Wolfe, próximos, sin embargo; familiares, dialogantes, siendo que su unión es la de ese gigantesco naufragio en el tiempo. La inmersión en el tiempo sería una forma de *ser-en-lo-absoluto*.

Gogol toma las cosas allí donde las ha dejado la lucha despiadada entre “deseo y poder”. Su punto de partida es el “pistoletazo”, la zona de nadie, la *anámnesis*, la reminiscencia: el tiempo, esa “categoría de la intuición pura” como lo llamó Kant. Se sitúa en un estadio posterior a la lucha, construyendo en las ruinas y levantando desde ellas un edificio nebuloso e ingrátido, pero tremendamente poderoso por las fuerzas inconscientes que lo animan. De ahí, de situarse tras la valla, en un estadio posterior, la indefinición que le es propia: desemboca en un mundo desprovisto de valores autónomos, en el que todo pasa a ser relativo.

Desde un principio más o menos común, el norteamericano Wolfe se dispara en otras direcciones y reemplaza el vacío –origen y fin en Gogol– por una arrolladora vitalidad, germen, a la postre, de su propia crisis, al no encontrar la meta que le sirva de remate.

En una hipotética vida anterior, Tentetnikov-Gogol seguramente libró la “lucha”. Su realidad presente es todo cuanto queda de esa lucha, los restos póstumos dejados por su razón vital. Ahora está desprovisto de esta razón y vive en un mundo en el que toda forma de Absoluto no existe (en ese sentido en que para Hamlet o para el Quijote el Absoluto existe en el “anhelo”), de modo que en una libre especulación teórica podría decirse que Tentetnikov es la derrota de Hamlet, es la quiebra de todo cuanto en potencia le precede, el colapso de un sistema de valores; la derrota, en fin, del “deseo” frente a lo Absoluto. Tentetnikov es lo que resta de un Hamlet y de todos los personajes que representan el empeño racionalista –o idealista– y la voluntad de poder.

Y en la derrota, como ya se ha visto, nace otro deseo (apenas consciente de sí mismo y que no se reviste de ninguna forma concreta especial): el deseo de hallar la famosa “substancia sólida” para llenar el vacío. De Tentetnikov se dice que “su ambición estaba despierta”. ¿De qué le vale? “Hubiera sido mejor no despertarla”, pues al primer golpe –la muerte del profesor Alexander Petrovich– Tentetnikov se quiebra para siempre como un débil junco. Algo semejante ocurre con su creador cuando *El Grande* –Pushkin– cae derribado por la bala de Dantés. En consecuencia, y en estricta lógica, la devoción idolátrica de Tentetnikov hacia Alexander Petrovich, puede perfectamente interpretarse como un grotesco autoanálisis de la personal idolatría de Gogol hacia Pushkin. Alexander Petrovich no sólo sería el receptáculo

de la fogosa admiración juvenil de Tentetnikov, sino la caricatura del “poeta universal”, la mofa de las propias ensoñaciones gogolianas, el amargo consuelo y el sarcasmo feroz que hace el novelista de todos sus ideales frustrados.

También Wolfe fue un escritor errante, un desterrado que ha hecho en novela lo que Walt Whitman en poesía: extraer del fondo colectivo el aliento vital de una nación. Desterrado y nostálgico, lírico hasta la exaltación, satírico y caricaturesco, su realidad es siempre hipertrofiada y, como pasa con Gogol, es la evocación de ella la que interesa al novelista más que la realidad misma. Idéntica capacidad de mistificación, parecida nostalgia de la patria, idéntica tendencia a cantarla como compensación consoladora (“conoceré este país como la palma de una mano y lo cubriré por escrito, haciéndolo verdadero y magnífico”). Desfigura a plena conciencia, ve una realidad evocada para su íntima complacencia; idéntica exaltación del yo, de un yo laberíntico que no termina de definirse; igual tentativa de volcarse entero en una nación y de expresarla por medio de un protagonista, parecido método de narración –inmerso en el tiempo, que, en Wolfe, se desenvuelve ya con caracteres caóticos–; igual sentido de lo grotesco, igual distorsión, idéntico gigantismo expresivo y, por último, acaso lo más importante, parecidas circunstancias externas que determinarían la singularidad de su visión. *Del Tiempo y del Río*, la novela de Wolfe, y *Las Almas Muertas*, canto de cisne de Gogol, tienen idénticas significaciones. El novelista norteamericano hace la apología de una nación en pleno florecimiento; el ruso hace lo propio en un país que comienza su desarrollo, ambos con miras al porvenir. Como novelistas les atormenta la belleza en sí misma –su origen y destino– más que la representación fiel de la vida. Ambos son redentores y anunciadores de la “buena nueva”. Wolfe asocia el destino de Estados Unidos con la “locomotora” que irrumpe intempestivamente a través de su novela, símbolo del poder y de la mecanización. ¿Quién podrá dudar de que la *troika* de Gogol y la “locomotora” de Wolfe no son sino el alegórico reflejo de un mismo deseo, de un mismo anhelo? Es la tentativa de hallar el eslabón perdido de sus personalidades, aquel que los atara a un mundo de realidades familiares y determinadas, a partir de las cuales pudieran volver al mundo de los hombres que habían permanecido en el tiempo normal.

Es también la tentativa de reivindicar la derrota entre deseo y poder, es decir, hallar la referencia de lo Absoluto no en lo cósmico ni en el plano remoto de las esencias, pero sí en lo *absolutamente* real: en sus respectivos pueblos, a quienes transmitieran ese anhelo convertido en fuerza expansiva y contagiosa. ¿No comprendieron ambos que la letra sola es un valor muerto y que el espíritu representa un poder persuasivo de tremenda importancia? Porque la belleza, como reflexiona Dmitri Karamazov, es algo espantable y tremendo... “Penoso es eso de que la belleza no sólo sea terrible –se dice–, sino también algo misterioso. Ahí el diablo lucha con Dios y el campo de batalla es el corazón del hombre”. Imposible saber si su origen es divino o diabólico; y, por querer saberlo, ambos novelistas pagaron con la vida.

Es a una zona particularmente receptiva, exclusivamente sensible, donde va dirigido el jubiloso himno de la *troika*. A Rusia la “inventaron” las migraciones –los varegos, los mogoles, los tártaros, etc.–, pero la reinventaron hace aproximadamente un siglo y medio sus poetas: Pushkin, Lermontov, Gogol. Hoy día, el mundo contempla, mudo de estupor, el desafiante poder de este pueblo, pero tal poder comenzó a gestarse en *El Demonio*, de Lermontov, en las afiebradas alegorías gogolianas, junto al complemento de otros grandes escritores que vinieron más tarde. Con ellos nace Rusia, porque despiertan su conciencia, remecen la petrificación secular; Rusia entera, como Ilya Murometz, sacude su sueño de siglos al descubrir su fuerza colosal. Y ellos hicieron el milagro. El mundo de hoy, si tuviera algo que pedir a sus escritores, pediría nuevos mitos.

¿No torturaba a Nicolás Gogol y a Thomas Wolfe el mismo afán desesperado de expresar y concebir y abrazarlo todo? ¿No sentían ambos la misma tortura de que este afán no les deparaba sino un grande e irremediable desaliento? ¿Qué significa esa “hambre tan liberal, cruel y física, que deseó devorar la tierra y todas las cosas y las personas dentro de ella”, a la que hace mención el autor de *Del Tiempo y del Río*? ¿Es esa hambre de belleza y de vida, ese anhelo de perpetuidad en la mistificación de lo real, gastado en una ciclópea y estéril lucha, de la que sólo lograban ellos construir una visión grandiosa y desmesurada de tantos instantes y palabras y actos y pensamientos ya idos, ya perdidos irremediablemente en el vuelo insensible del tiempo, lo que

a ambos consumía? ¿Qué sensaciones experimentarían al comprobar que después de lanzar las redes quedaba entre las mallas sólo un gobio pequeño y desnutrido? ¿Una apariencia de las cosas, en fin, mezquina y escurridiza? ¿No es el mismo Thomas Wolfe, su grito, el que habla por boca de Eugenio Gant: “Un momento de paz para todos nosotros antes de morir. Un momento de paz, paz, paz”? ¿Y qué significa la respuesta inexorable: “No hay paz para el hastiado. Es como ese río que corre eternamente”? Significa estar de regreso en la realidad de la existencia –despótica realidad–, con la presión de tener que aceptar la vida, ese “milagro extraño y amargo de la vida”, constituido por millones de instantes destinados a desaparecer.

Gogol y Thomas Wolfe pagaron con la vida sus atrevidas incursiones. El norteamericano, empero, supo ofrendar bellamente sus padecimientos y vivió sin defenderse, en el riesgo continuo, dándose, entregándose. Reventando. Y cuando ya todo se había ido de su lado, se retuerce aún en un postrer grito antes del silencio; no calla, como Gogol persuadido de que las palabras ya son inútiles; busca aún y porfía hasta el último aliento en la búsqueda obstinada y rebelde, hasta perder, como dice, la tierra conocida por un conocimiento más alto, perder la vida que se tiene por una vida más alta, dejar a los amigos amados por un amor más alto, encontrar una tierra más acogedora que la patria, una patria más vasta que la tierra...

He aquí que la angustia sin tregua, tejiendo su tela de araña, envolviendo, aturdiendo, embruteciendo; dejando a su paso ruina y desvarío, dislocamiento, algo en el aire que parece “inmenso, susurrante y potente”, fuga frenética ante la realidad sórdida, esa realidad-fosa, realidad-mortaja, que constriñe el anhelo y que lleva locamente hacia lo inconmensurable, comprometiendo a todas las fuerzas de la voluntad en el terco y apasionado delirio que enloquece al hombre, que lo lleva lejos, más y más lejos..., hasta que no se vea nada. ¿Hay algún artista que no haya intuido la presencia invasora de lo sin nombre? ¿Qué no haya experimentado las fuerzas tumultuosas de un torrente aprisionado, del diálogo de los muertos, de las almas en pena, del ruido de cadenas y de pasos como de luciérnagas al amanecer de los ajusticiados, los engañados, los ignorados, los fusilados, los traicionados; de la furia y estrépito de las cloacas? ¿No son estas prisiones, estas fuentes exaspera-

das de energía, las que abastecen al mundo y las que hacen de nuestro movimiento unos pasos ciegos? ¿Y el ansia de residir en la esencia de todas las cosas, en las hierbas, en los riscos, en las flores o en el aire; en el mundo animal, vegetal y mineral; de captar la voz balbuciente y multitudinaria de la ciudad, de aprisionar en un solo haz inmenso a millones de seres en un abrazo, a los millones anónimos desvaídos en el vértigo estéril; de vivir reflejamente en los millones de seres oscuros del otro lado del mundo, en objetos y en cosas, de prestarles la voz; de oír la voz de todos los hombres, la voz particular de todos los oficios, de todos los credos, de todas las religiones, de todas las razas, de todas las doctrinas, de todos los pleitos humanos, de todos los subterráneos, de todas las filosofías? ¿De romper los cercos de la inteligencia prejuiciosa y de extenderse como un manto generoso y bienhechor sobre el océano, sobre la llanura y los montes, sobre la meseta y la sierra; sobre los pueblos, sobre la anónima infinitud de seres silenciosos y sin voz —la cara prohibida del otro lado del mundo—, y sentir sus desdichas e identificarse con sus pasiones, amores y odios, y de hacer de todo ello *Nosotros*? ¿Qué hace el hombre con su sueño miope que no sea un correr a ciegas a su propia frustración, al reconocimiento implacable de su miseria e impotencia? ¿Quiénes ponen la mordaza y quiénes la quitan? ¿Qué es la belleza sino eso: lo fugitivo que ha burlado por breves instantes su ley inmutable?

La humanidad ha sido hecha para la eternidad, se dicen los poetas, los cíclopes... Pero el hombre viviente es flor de un día. Nuevos azotes, nuevas plagas llegarán después de su tránsito por la tierra; nuevas mordazas, nuevas sumisiones, nuevas jáquimas, nuevas indignidades, pero es de los males actuales de los que él se preocupa. Sí, el hombre ha nacido para vivir, sufrir y morir... Sí, Poetas, Gogol, Wolfe; la suerte que le ha tocado al hombre en tránsito es trágica y es imposible negarlo; pero es preciso negarlo hasta el fin... “*No*” es una bella esperanza; “*no*” es la esperanza de una vida más digna; “*no*” es “*Nosotros*”.

Confiad en el reto de los cíclopes.

¿Hasta qué punto Gogol y Wolfe encontraron la inasible “substancia sólida”, la nueva forma del absoluto, representándose en una nación entera? La obra de ambos es el reflejo de anhelos que se expanden como un polvillo áureo, afiebrada proyección de la mente y del co-

razón. ¿Hasta que punto Gogol y Wolfe experimentaron, por fin, la compensación al desasosiego? ¿Pensaron que sus desesperadas alegorías habrían de servir a fines utilitarios? ¿Pensaron que se las deformarían, adaptándolas a un programa? ¿Fueron o no fueron creadas para este fin? Sea cual fuere la respuesta, lo cierto es que toda insinuación adquiere categoría de verdad gracias a la belleza con que ha sido enunciada; es esto lo que los cíclopes avistaron. En la belleza reside el germen del contagio, merced a la cual la ligera *troika* inalcanzable ha pasado a ser el evangelio de toda una nación, tanto como el negro y enorme hocico de la “locomotora” es para los norteamericanos un motivo de confianza y de honda complacencia.

Nuevos mitos. A esto se reduce lo que el escritor de hoy debe dar. Nuevos pulmones, nuevos aires para que el planeta –todavía, y por mucho tiempo, habitable– pueda seguir respirando.

2. “Te Deum”. (Canto-epílogo)

*A te convien tenere altro viaggio,
Risponse, poi che lacrimar mi vide,
Se vuoi campar d'esto loco selvaggio.*

DANTE

Ciclópea empresa la de emplear el tiempo
en la gran cloaca de la tierra
con sus infinitos ruidos solitarios
y su latido anémico
o desgarrado o piafante de potranca loca.
Con sus fragores siempre inicuos
la cloaca espera que pase su tiempo
destruyéndose a dentelladas primero
a quijada de burro, a flecha, a trabucazo a cañonazos
y con el hongo albo estertorando como bestia rabiosa.
Oh, la hora del mundo
con su mezcla fragante y pringosa
mientras los humanos esperan desnudos
adánicos y ajenos a su mísera envoltura temblante

solos ahora como números
en un espanto mudo de silencio sin misterio
esperando algo, algo que no llega.
Oh y también la tierna pitarra de unos ojos de niño
también la aventura cotidiana
y la infinita derrota del hombre
la hora dulce de los amantes
de las familiares charlas a media voz en ancianos reductos
hora de reposo para el caminante
y de torva aventura que retumba
semiolvidada lejos en el huracán agazapado
la hora aconchada en sí misma
renovada en su espera
y vuelta a renovar tantas veces
prometiendo siempre el milagro de un cielo cárdeno
rajándose en dos / algo majestuoso
de un estilo horrisono e inusitado
engañando siempre con sus aspas de viento
("ahora sí, ahora", se dice)
y que abatido vuelve sobre sí
pensando a quién ha de mostrar ese
su rostro feroz
ante quién ha de presentarse
cuando la loca carrera criminal haya concluido
a quién desea tanto agradar
y por qué porfía en ese juego odioso y vil
quién es ese lóbrego Dios que exige tan feroz sacrificio
que habiendo exprimido la savia de la vida
por buscar de ella la esencia la gran ecuación
ha perdido vida y muerte y todo.
Y seguir adelante
por si este loco juego criminal satisface a alguien
seguir siempre
arrastrando la ponzoña como un herrumbroso carro
con inclementes patrimonios de mentiras prenatales
restallante de ansiedades como un bazar

que revienta de chucherías
 peines, antigüedades, tuercas y fierro viejo.
 Oh, que retorna a su mortaja hecho una tripa
 con la misma ansiedad rota
 diciéndose que no volverá a caer en la trampa
 ni escuchará la voz de sirena
 que lo lleva de narices como un perro
 a husmear un hueso que no existe
 a buscar...
 y finalmente a darse de hocicos contra el asfalto
 a buscar en medio del crepúsculo que se aleja.
 El milagro hinchado de promesas
 y su séquito de mil Circes melífluas
 se retira yéndose al silencio y retornando al fárrago.
 Otra vez se aleja hacia la noche
 cerrando el paso con una diadema invitante
 dejando trunca la ilusión de la morada
 allí donde no existe el deseo
 la charca la turbia maraña del deseo
 que clava su garra merdosa en el corazón del hombre
 haciéndolo morir luego
 como siempre
 de nuevo crucificado.
 ¡Ay, otra vez se ha ido
 dejando tras de sí su larga cola de silencio
 su lúgubre y exangüe cortejo de muerte insepulta!

A los cuatro vientos
 a los millones que trafican
 traicionan, embaucan y revuelcan su vida
 en el hoyo podrido
 como el hilo en la rueca del tiempo
 cantó el peregrino su historia en gran diapason
 y resonó en todos los ámbitos.
 Obtuvo su premio...
 atrás la fosca espesura

a mitad del andar de la vida
y nació de nuevo para cantar su regreso
la historia de todos los hombres.
Prepara su partida en medio del vértigo
pulsa el instrumento y afina la lira
y enfila hacia el vacío
y regresa de él
nuevo Ulises
con los misterios de la vida y la muerte descifrados
(algunos en esta hora de los justos
tiemblan como las mimosas al amanecer).
Todos los instrumentos se oyen:
el acento solemne de los cíclopes
cuando corren el velo que les oprime
y otros sonos que lloran el paraíso perdido
y voces traviesas y espíritus del mal
y los broncos bramidos de los apetitos
y siempre más alto
preparando el instrumento
para alcanzar el tumultuoso himno de alegría
el gran júbilo universal
que se desgaja como llovizna de los espacios...
sí, todas las voces estallan allí
se oirán voces inocuas
y tentaciones del dinero y el poder
comparsas marciales
aires idílicos, estruendosos bárbaros delicados y salvajes
todo se oirá allí
tronará un cataclismo
acompañando el son del atronante trompeteo
en una llamada
hacia todos los ámbitos
y los timbales tronarán
alimentando el llamado triunfal de la trompeta
en una colosal fanfarria
y se oirán rondas de niños

y coros de doncellas
 y coros de juventudes del mundo
 y ceñudas voces de hombres maduros y ancianos
 siempre más y más alto
 para que la palabra rompa su sepultura
 sacuda su polvo
 dispere la cápsula que la constriñe
 se haga verdad y acto
 silbido, andanada y metralla
 y corra y vuele
 para hendir los espacios
 se sumerja y retumbe
 y suba montes y descienda hasta el centro de la tierra
 y vuelva a subir llevada por los vientos
 y remonte como recadero de la gran cloaca
 llevando desde la tierra el tronar de la miseria humana
 y del polvo y residuo de la vida
 la voz particular de cada queja
 con todas las voces de todos los pueblos dentro
 (todos los instrumentos se oyen
 y el potente “no” de los cíclopes retumba
 desde todos los pueblos de la Tierra
 saludando a la aurora que llega).
 Y mientras escurren
 las asambleas y los cubiletes
 una gavilla despavorida desnuda y piernijunta
 sacude su sueño milenario
 las sofrenadas voces de la Tierra
 la muerte se crispa hacia el silencio
 y quedan resonando las voces de los cíclopes
 restituidas después de la resaca breve
 desgarrando las pesadas tinieblas
 conociéndose por vez primera
 contándose sus miserias y clamores
 y viendo al final sus esfuerzos coronados.

APÉNDICES

Cronología

- 1809 Nikolai Vasilievich Gogol nace en Sorochinsky (Ucrania), el 20 de marzo.
Rusia pone término a su guerra con Suecia.
Koltzov tiene 1 año; Tiutchev, 6; Pogodin, 9; Pushkin, 10; Zhukovsky, 23; Karamzin, 43.
Los grandes escritores europeos contemporáneos:
George Sand tiene 5 años; Mérimée, 6; Víctor Hugo, 7; Balzac, 10; Heine, 12; Lamartine, 19; Byron, 21; Schopenhauer, 21; Stendhal, 26; Hoffmann, 33; Schelling, 34; Walter Scott, 38; Hegel, 39; Chateaubriand, 41; Fichte, 47; Goethe, 60.
- 1810 Bielinsky nace.
Musset nace.
- 1811 Thackeray nace.
- 1812 Napoleón invade Rusia.
Incendio de Moscú.
Goncharov nace.
Dickens nace.
- 1813 Kierkegaard nace.
- 1814 Lermontov nace.
Fichte muere.
- 1817 Konstantín Aksakov nace.
- 1818 Turgueniev nace.
- 1820 Pisemsky nace.
- 1821 Napoleón muere en la isla de Santa Elena.
Estalla la revolución griega.
Dostoievski nace.
Nekrasov nace.
Flaubert nace.
- 1822 Hoffmann muere.
- 1823 El dramaturgo Ostrovsky nace.
- 1824 Byron muere en Missolonghi.
- 1825 Muere el padre de Gogol.
Sublevación de los “decembristas”
Nicolás I, coronado zar de Rusia, inicia su gobierno.
- 1826 Saltykov-Schedrin nace.
Karamzin muere.
- 1828 Gogol se traslada a San Petersburgo. Es introducido en el círculo de Pushkin.
Tolstoi nace.
Chernichevsky nace.
Guerra con Turquía.
- 1829 Gogol, con el seudónimo de Alov, publica su poema “Hans Kuchelgarten”.

- 1830 Aparece “Eugenio Onieguin”, de Pushkin.
- 1831 Aparece “Las Veladas en Dikanka”.
Aparece “Boris Godunov”, de Pushkin.
Hegel muere.
- 1832 Goethe muere.
Finaliza la revolución griega.
- 1834 Gogol es nombrado profesor de Historia de la Universidad de San Petersburgo, cargo que abandona después de dictar la primera clase.
Aparece “Taras Bulba”.
- 1835 Mussorgsky nace.
Gogol comienza a escribir “Las Almas Muertas”.
- 1836 Estreno de “El Inspector” (19 de abril).
Gogol emprende su primer viaje al extranjero.
Dobroliubov nace.
- 1837 Pushkin muere en un duelo.
- 1838 Aparece una de las versiones de “El Demonio”, de Lermontov.
Se inicia la publicación de las “Obras Completas” de Pushkin.
- 1839 Gogol regresa a Rusia.
- 1840 Pisarev nace.
Tchaikovsky nace.
Zola nace.
- 1841 Aparece “El Capote”.
Gogol emprende su segundo viaje al extranjero.
Muere Lermontov en un duelo.
- 1842 Aparece la primera parte de “Las Almas Muertas, o Aventuras de Chichikov”.
Estreno de “El Casamiento”.
Koltsov muere.
Stendhal muere.
- 1844 Rimsky-Korsakov nace.
- 1845 Gogol quema por primera vez la segunda parte de “Las Almas Muertas”.
- 1846 Aparece “Las Pobres Gentes”, de Dostoievski.
- 1847 Aparece “Una Historia Trivial”, de Goncharov.
Se publica la “Correspondencia” gogoliana.
Bielinsky escribe su “Carta a Gogol”.
- 1848 Gogol emprende su peregrinación a Jerusalén.
Bielinsky muere.
Estalla la revolución en Francia, Austria, Alemania e Italia.
Chateaubriand muere.
- 1849 Conjuración de Petrachevsky. Dostoievski es condenado a la horca. Se conmuta su pena por la de trabajos forzados en Siberia.
- 1850 Balzac muere.
Maupassant muere.
- 1852 Gogol quema en forma definitiva, en la madrugada del 11 de febrero, la segunda parte, ya reescrita de “Las Almas Muertas”.

Nikolai Vasilievich Gogol muere en San Petersburgo la noche del 21 de febrero, a los 43 años.

Zhukovsky muere.

Aparece “Relatos de un Cazador”, de Turgueniev.

Pisarev tiene 12 años; Dobroliubov, 16; Tolstoi, 24; Chernichevsky, 24;

Saltykov-Schedrin, 26; Ostrovsky, 29; Dostoievski, 31; Nekrasov, 31; Pisemsky, 32; Turgueniev, 34; Goncharov, 40; Hersen, 40.

Los grandes escritores europeos contemporáneos:

Maupassant tiene 2 años; Zola, 12; Ibsen, 24; Flaubert, 31; Kierkegaard,

39; Dickens, 40; Thackeray, 41; Musset, 42; George Sand, 48; Mérimée, 49;

Víctor Hugo, 50; Heine, 55; Lamartine, 62; Schopenhauer, 64; Schelling, 77.

Bibliografía

- Alexander Brückner, *Historia de la Literatura Rusa*. Barcelona, 1929.
- Marqués de Custine, *Cartas de Rusia (Rusia en 1839)*. Barcelona, 1953.
- León Chestov, *Las Revelaciones de la Muerte*. Buenos Aires, 1938.
- Fedor Dostoievski, *Diario de un Escritor* (Obras Completas de F. M. Dostoievski, tomo II, págs. 1327-2110. Traducción, prólogo y notas de Rafael Cansinos Assens. Aguilar, Madrid, 1943).
- Nikolai Vasilievich Gogol, *Obras Completas*. Traducción y notas de Irene Tchernova. Prólogo de F. C. Sáinz de Robles (hijo). Aguilar, 1951.
- Janko Alexander Herzen, *Obras Filosóficas Escogidas*. Moscú, 1956.
- Modeste Hofmann, *Histoire de la Littérature Russe*. París, 1946.
- Modeste et Rostilav Hofmann, *Gogol, sa Vie, son Oeuvre*. París, 1946.
- V. Khrushkov, *Los Conceptos Políticos y Filosóficos de Dobroliubov*. Moscú, 1954.
- Lavrin, *Nicolai Gogol. A Centenary Survey*. London, 1951.
- Janko Lavrin, *From Pushkin to Mayakovsky. A Study in the Evolution of a Literature*. London, 1951.
- Louis Leger, *Gogol*. París, 1924.
- Josef Lobodovski, *Literatura Rusa*. Madrid, 1946.
- André Maurois, *Nicolas Gogol (Robert et Elizabeth Browning. "Portraits suivis de quelques autres"*, págs. 105-131. París, 1955).
- Dimitri Merejkovsky, *Gogol y el Diablo*. Buenos Aires, 1945.
- Gonzague de Reynold, *El Mundo Ruso*. Buenos Aires, 1951.
- V. Schervina, *Rasgos Principales de la Estética de N. G. Chernichevsky*. Moscú, 1953.
- Lázaro Schinitzky, *El Pensamiento Ruso en la Filosofía y la Literatura*. Buenos Aires, 1946.
- Boris de Schloezer, *Gogol*. París, 1932.
- Pablo Schostakovsky, *Historia de la Literatura Rusa*. Desde los orígenes hasta nuestros días. Buenos Aires, 1945.
- S. Smirnova, *Rasgos Fundamentales de la Estética de Bielinsky*. Moscú, 1953.
- B. H. Sumner, *Historia de Rusia*. México, 1944.
- Arnold Toynbee, *El Mundo y el Occidente*. Madrid, 1953.
- Arnold Toynbee, *Estudio de la Historia*. Compendio de los volúmenes I-IV, por D.C. Somervell. Buenos Aires, 1952.
- K. Waliszewski, *Historia de la Literatura Rusa*. México, 1945.
- Wladimir Weidlé, *Rusia Ausente y Presente*. Buenos Aires, 1952.

Artículos de prensa

NOTA A LOS ARTÍCULOS DE PRENSA

En el ámbito de la crónica y de la crítica, la producción de Giaconi también es un tanto exigua. Sus inicios en este campo se remontan a una edad temprana y en principio están acotados a la música clásica, como comentarista y crítico en el periódico *El Imparcial*. Estas reseñas o artículos hasta el día de hoy se desconocen. De esta época poco se sabe de Giaconi. Recién después de la aparición de *La difícil juventud* y de la *Antología del nuevo cuento chileno* (1954) de Enrique Lafourcade, se involucra activamente en la violenta polémica de 1959 sobre el quehacer y los alcances de esta joven promoción. La guerrilla de declaraciones, réplicas y contra-réplicas se da entre los críticos Jorge Hübner, Peter Pan, Francisco Dussuel, Juan de Luigi, entre otros, y los escritores del 50: Enrique Lafourcade, Herbert Müller, Pablo García y Claudio Giaconi, quien en una serie de artículos demuestra su talento como polemista. La controversia se extiende por largos meses y por su beligerancia logra concitar la atención de los medios, de críticos y reconocidos escritores. La disputa es intensa y se traslada al claustro universitario.

Después de este acontecimiento, Giaconi viaja a Europa y en su periplo deriva en la crónica de viaje, escribiendo sobre los lugares y circunstancias que le tocan en suerte (Roma, París, Bruselas, Brujas). Algunas de estas crónicas, que envía con cierta irregularidad, quedan registradas en el diario *La Nación* de Santiago. Agotada la experiencia en el viejo mundo se traslada a Ciudad de México y es allí, en tierras aztecas, donde vuelca su viva imaginación de escritor en tránsito. Publica en los suplementos culturales *Diorama de la Cultura y México en la Cultura*, de los diarios *Excelsior* y *Novedades*, respectivamente (en este último, con el seudónimo de José A. Carrión) entre diciembre de 1962 y julio de 1963. La materia de estos artículos es muy diversa: literatura del exilio, la nueva literatura soviética, literatura europea, poesía indígena, la canción mexicana, arte y juventud. También discurre sobre una variada gama de escritores: Sartre, Camus, Grass,

Artaud, De Rokha, Anguita, Víctor Hugo, Gogol, la Generación del 50, e incluye una serie de crónicas que llama: “Ciudades, cavilaciones y vivencias”. Escritos, estos últimos, sumamente particulares por su corte más innovador. Giaconi mezcla la crónica, el relato y el artículo, creando un texto más literario que periodístico.

De la época de Nueva York no hay registro, salvo algunas entrevistas que realizó a personajes como Patricio Manns (en su paso por el Washington Irving Auditorium de Manhattan) o a Orlando Letelier, en el homenaje que se le hiciera en el Madison Square Garden. Queda pendiente el rastreo de esos artículos escritos con la prisa de la contingencia y que, en cierta medida, operaron en su escritura como un tránsito hacia la poesía.

De regreso al Chile “democrático” tiene un frío recibimiento por parte de sus otrora compañeros de generación. Esta actitud, más su reconocida independencia intelectual y reticencia a las camarillas y grupos de poder, lo (auto) marginan del *establishment* literario. Su estilo elegante, lúcido y sin concesiones, incomoda. Su actividad pública-literaria es prácticamente nula. No lo requieren y a él el medio no le entusiasma en absoluto. De este período sólo se le conocen un par de artículos que le solicita una revista literaria de los años 90 (*Reseña*). En estas mínimas manifestaciones del oficio y a pesar de no haber ejercido la crítica en forma sistemática, demuestra un talento excepcional para este género. De los artículos aquí presentados, uno fue publicado en Ciudad de México; los demás, en periódicos chilenos.

G. C.

NOTAS SOBRE LA NUEVA LITERATURA CHILENA

(*El Diario Ilustrado*, 6/5/1956)

I

No es casual que muchos lectores piensen, hoy en día, que a la novela chilena la definen limitaciones geográficas. Se puede delimitar, a grandes rasgos, una novela del Norte, una del Centro y otra del Sur. Cada una muestra su atuendo personal e intransferible, a saber: las obras que nos hablan de las faenas mineras pertenecen al primer tipo y, al paso de que en Santiago encuentran su escenario las del segundo, el criollismo extiende su prolífera escuela desde Curicó al sur, desde que aparece el primer vacuno pastando, hasta que desaparece del escenario, vale decir, hasta Chiloé aproximadamente. Quien indague algo más en la materia y no se contente con clasificaciones toscas, podrá descubrir algunos matices. Podrá establecer que en Chiloé no termina la literatura y agregará, en apoyo de su tesis, que a esta altura asoma la novela isleña o chilota. Y si continúa caminando hacia el sur verá que llegando al paralelo 53 hace su aparición el relato magallánico... Y todo esto sin olvidar un tipo bastante fecundo que no es del Norte, ni del Centro, ni del Sur: es la novela del puerto.

Podrán aventurarse teorías más o menos generales. Que la literatura chilena es, por sobre todo, paisajística. Podrá preguntarse, sin temor, a pasar por ingenuo: “¿Dónde está el hombre?”. Y se verá que los cinco a seis tipos de novela chilena soslayan lo fundamental: el común denominador de lo chileno. Común denominador, esto es, un elemento imponderable mediante el cual a un personaje dostoiévskiano no se nos

ocurre situarlo sino a orillas del Neva, embriagado con *vodka* y dudando entre matarse o ir al figón más próximo a entregarse a una orgía desenfrenada con zíngaros, con mujeres histéricas y bisoños estudiantes de metafísica. ¿Y la esencia de lo chileno? ¿Está en el mineral del cobre, en el obrero calcinado por el sol o en la burocracia santiaguina, en la vida del conventillo o del gran edificio, en la trilla, en la vendimia, en el tintineo de espuelas, en la pesca o en el viento o la nieve, en los ovejeros magallánicos? Es obvio que en nada de esto. El hombre chileno es el Norte, el Centro y el Sur, pero ello sólo en su circunstancia.

Salvo muy honrosas excepciones, que vale la pena consignar – Olegario Lazo Baeza, Coloane, Manuel Rojas – la literatura cuentística ha venido dejando en vacío las más íntimas exigencias espirituales y estéticas del hombre actual. No es nueva la necesidad de llegar más allá del simple mundo objetivo; llegar más allá de él y, huyendo del pintorequismo y a partir de ese mundo objetivo, común a todos, hacer del cuento un género más trascendente. La generación del 38 – Miguel Serrano, Eduardo Anguita, Braulio Arenas – intentó hacerlo, pero fracasó. La poesía y el cuento son dos géneros perfectamente diferenciados y no queda impune la experiencia de controvertirlos. Desde entonces no se ha vuelto a hacer poesía en el cuento. Se ha venido haciendo auténtica literatura, creando situaciones y personajes, reflejando anhelos y pasiones humanas, a través de cuyo reflejo ha de llegar el cuento a ser un instrumento de comunicación: la más alta dignidad a que puede aspirar un género literario. Porque a nadie escapa que la descripción de un estado de alma escrita por un novicio, siempre es más significativa que la descripción prolíja de una faena agrícola hecha por un maestro. Es más difícil lo primero. Una literatura que había incurrido en el olvido de que el principal objeto del escritor es expresar situaciones (llamémoslas estelares) y crear personajes de ficción que recogiesen vibraciones humanas y reales daría cabida al renacimiento actual del cuento. El nuevo cuento se debe, pues, a una reacción: se había llegado muy lejos en aquel olvido.

II

El artista de hoy tiene el criterio forjado por una crisis de valores. En medio de este caos no se hace partícipe de él; antes bien, toma alguna distancia para poder enjuiciarlo. Por necesidad es más consciente del momento histórico en que vive. De allí su aparente desorientación: la responsabilidad que le toca aceptar. No pocos se han preguntado qué busca la nueva generación de escritores chilenos. ¡Menudo problema! ¿Qué busca? Tal vez, “desfacer los entuertos”. Pero no hay sombra del quijotismo en su espíritu, lo cual no es ni mucho ni poco: es, simplemente. Rara vez se plantean tales interrogantes escritores como José Donoso, Lafourcade o Jaime Laso. Cumplen un compromiso vital que sobrepasa cualquier interrogación previa.

Los nuevos cuentistas chilenos hacen una labor de renovación. La no aceptación de los valores tradicionales está inspirada más que por un afán iconoclasta –ese afán que hizo nacer las piruetas surrealistas del cadáver de Anatole France–, por un íntimo inconformismo. No pocos de los artistas actuales dirigen todas sus fuerzas a aprisionar aquel residuo último que hay detrás de la vida aparential de las cosas. Y para ello no sólo se han de utilizar técnicas nuevas, inéditas. También ha de llegarse, en lo posible, a la vertebración de un estilo nuevo. La posición ante el género cuento es la de plantear una innovación, una especie de remozamiento de los recursos ya gastados, que han dejado de interesar por obvios. Cambiar el ropaje tradicional, reemplazar los valores convencionales que capitalizan un cuento. Se ha demostrado que es posible escribir cuentos notables, de mayor prosapia que los de antiguo cuño –según ha señalado ya un exigente crítico– sin ese elemento tan invalidado que es la anécdota. Lo que valoriza un cuento –tanto como a una pintura o a una melodía– no es lo que tiene de sujeción a un molde establecido, sino su capacidad de enriquecimiento de la realidad sensible.

Pero en el proceso de capacitación de la realidad chilena presente salen al paso variados obstáculos. Tal vez la más alta expresión de la novela nacional –la más alta en cuanto a espíritu, no necesariamente en cuanto a calidad– sea Alberto Blest Gana. En él se encuentran sintetizados los rasgos esenciales que podrían conformar lo “típicamen-

te chileno”. Con posterioridad viene un lento proceso de integración con lo universal que culmina, al parecer, en la nueva promoción de escritores, quienes van mostrando el alma de la chilenidad y no su contorno, su mera apariencia. El consejo de Tolstoi: “describe bien a tu aldea y serás universal” puede llevar a una expresión espiritualmente pobre si es seguido al pie de la letra. Tolstoi se refería a describir el alma y la psicología de esa aldea, revelada a través de un conjunto de personajes. Y los obstáculos que salen al paso derivan de que la realidad actual presenta varias parcelaciones, por de pronto, la del Norte, la del Centro y la del Sur, sin que constituyan un todo armónico. En tiempos de Blest Gana la multiplicidad de rasgos convergía a formar un todo definido susceptible, también, de expresarse como un todo. El punto de convergencia, digamos, era Santiago de Chile. Pero el artista que ha llegado en fecha reciente a dar una imagen de la época se ha visto ante una realidad que se caracteriza por no tener rasgos uniformes. La presencia de un desmembramiento en una serie de realidades, todas diferenciadas, igualmente importantes para ser objeto de tratamiento artístico, ha impedido de buenas a primeras recoger lo único de ella, aquello que podía constituir su síntesis esencial. A ello se deben evoluciones vertiginosas, como ocurren con la pintura de Carlos Faz. No es un ejemplo venido al azar, pues Faz representa el testimonio plástico de esa substancial dificultad de aprehender lo nacional. Sin embargo, nadie duda hoy que su pintura sea típicamente chilena.

Esta ausencia de una realidad definida –por la cantidad de elementos encontrados que concurren en ella– puede verse traducida en poesía como un sentimiento panteísta y como angustia metafísica en Alberto Rubio y Enrique Lihn. Ambos poetas se caracterizan por su empeño en comunicar realidades últimas, de acuerdo con fines últimos que ve cada cual. La poesía especial de Enrique Lihn, conjugada con elementos de prosa a base de períodos extensos, tiende a comunicarnos un vacío derivado del mismo fenómeno. En Rubio su sentimiento primitivo se traduce en una acrobacia verbal aparente (pues va más allá de su mero virtuosismo) destinada, con su juego, a comunicarnos una sensación de embriaguez frente a la naturaleza. Tanto el primero como el segundo vienen a ser testigos de su propia obra, personajes introducidos en ella.

Ahora, visto el fenómeno con un sentido más general, es fácil advertir algunos rasgos que diferencian substancialmente a las nuevas generaciones de las anteriores. Los hombres y mujeres que en la actualidad oscilan entre los veinte y los treinta y cinco años han recibido la herencia dejada por las profundas y repentinas mutaciones de la civilización de hoy, en todos sus aspectos: religioso, psicológico, social, político, etc. El avance arrollador no ha dado tiempo para que las generaciones mayores caminen al mismo paso que las recientes. El divorcio es inevitable, tanto como la ignorancia recíproca, pues los movimientos no coinciden. La generación mayor se aferra al legado recibido de nuestros abuelos, que aplicado al orden actual vacila y se derrumba; y las nuevas generaciones vagan, entre tanto, sin dar el paso decisivo: la identificación con la realidad que les toca vivir. El presente se anula. Se vive en pretérito o proyectado hacia el futuro. Una acción en tiempo presente no cuenta aún con pautas seguras para seguir. Al parecer, este es el conflicto. Los jóvenes no se identifican con el pasado y, sin embargo, no terminan por embarcarse en la nueva orientación que señala la existencia diaria. La fe religiosa está lejana, pero tampoco se abraza incondicionalmente la fe —o presunta fe— científica. Con tales premisas, una expresión literaria —cualquiera que sea— necesita caminar un largo tránsito antes de llegar a una consolidación definitiva.

No cabe, pues, hablar de valorización. Sería prematuro hacerlo. La joven literatura está demasiado actuante para que pueda valorársela sin apasionamiento.

C. G.

[N. del E.]

Escritores citados:

Olegario Lazo (1878-1964). Cuentista, militar y diplomático chileno. Reunió en sus cuentos la experiencia recogida en estos dos mundos, en cuarteles regimientos, salones y ciudades del mundo. Entre sus obras se destacan: *Cuentos militares* (1922), *Nuevos cuentos militares* (1924) y *Complot* (1957).

Francisco Coloane (1910-2000). Novelista y cuentista chileno, a quien le debemos el conocimiento de las regiones más desconocidas de nuestra geografía y la recreación

de la vida simple de seres humanos victoriosos o derrotados, pero siempre empeñados en una lucha sin tregua en medio de la magia, el misterio, los sueños, la realidad y la leyenda. Entre sus obras se destacan: *Cabo de Hornos* (1941), *El último grumete de la Baquedano* (1941) y *Tierra del Fuego* (1956). Premio Nacional de Literatura (1964).

Manuel Rojas (1896-1973). Escritor chileno. En sus novelas se interna en los vericuetos de la pobreza, el desamparo, la estolidez, la solidaridad y los prejuicios sociales. Rojas posee un estilo atractivo: claro, sencillo, motivador, que obliga a leerlo. Entre sus obras se destacan: *Lanchas en la bahía* (1932), *Mejor que el vino* (1958), *Punta de rieles* (1960), *Sombras contra el muro* (1964), *La oscura vida radiante* (1971) e *Hijo de ladrón* (1951), su epopeya máxima, el texto que lo remitió a la gloria. Premio Nacional de Literatura (1957).

Miguel Serrano (1917-2009) Escritor y diplomático chileno. Polémico en sus opiniones, atípico como escritor, Serrano era un “nazista” declarado y convencido. Entre sus obras se destacan: *Ni por mar, ni por tierra* (1950), *Las visitas de la Reina de Saba* (1960), *El círculo hermético. De Hermann Hesse a Carl Gustav Jung* (1965), *Memorias de Él y Yo* (1996 -1999), documento testimonial, donde muestra interesantes episodios históricos nacionales.

Eduardo Anguita (1914-1992). Poeta chileno. Su libro *Venus en el pudridero* (1967) es una de las cumbres de la poesía chilena. Su obra conjuga una imaginación vivaz con la desnudez del filosofar y del teologar, en una síntesis concreta de alta poesía, que deja de manifiesto su profundo catolicismo. Entre sus obras se destacan: *Tránsito al fin* (1934), *Rimbaud pecador* (1936), *Palabras al oído de México* (1960), *El poliedro y el mar* (1962) y *Poesía entera* (1970). Premio Nacional de Literatura (1988).

Braulio Arenas (1913-1988). Poeta y novelista chileno de la vanguardia del siglo XX, fundador del grupo surrealista Mandrágora en 1938. Entre sus obras se destacan: *El mundo y su doble* (1941) *Discurso del gran poder* (1952), *Cerro caracol* (1961), *El castillo de Perth* (1969) y *Los esclavos de sus pasiones* (1975). Premio Nacional de Literatura (1984).

José Donoso (1924-1996). Escritor, profesor y periodista. Uno de los autores más brillantes de la literatura chilena de la segunda mitad del siglo XX. Formó parte del llamado *boom* latinoamericano. Entre sus obras se destacan: *Coronación* (1957), en la que realiza una magistral descripción de las clases altas santiaguinas y su decadencia, *El lugar sin límites* (1965) y *El obsceno pájaro de la noche* (1970), considerada una de sus mejores novelas, la de mayor aliento literario y ambición. Premio Nacional de Literatura (1990).

Enrique Lafourcade (1927). Escritor chileno, fecundo y polémico. Como cronista exhibe un estilo mordaz y crítico. Entre sus obras se destacan: *Palomita Blanca*—novela que refleja la atmósfera social y política de los comienzos del gobierno de Salvador Allende— y dos novelas de sátira política. La primera, *La fiesta del rey Acab*, contra el régimen de Trujillo en Santo Domingo, y el *El gran taimado*, corrosiva sátira en contra de la dictadura de Pinochet.

Jaime Laso (1926-1969). Escritor y diplomático chileno, autor de *El cepo* (1958), novela que incorpora una serie de conflictos universales, lo que le da validez *urbi et orbi*. El texto envuelve una sátira, es la tragedia del hombre moderno, ansioso de aventuras, soñador y rebelde, aprisionado por la organización social, que lo torna testigo de su propio fracaso. Entre sus obras se destacan: *La desaparición de Juan di Cassi* (1961), *El acantilado* (1962) y *Black y Blanc* (1970).

Anatole France (1844-1924). Escritor francés. Los rasgos característicos de su narrativa fueron la sujeción del relato a los símbolos ideológicos, el cuidado formal, la ironía y sutileza intelectuales. Entre sus obras se destacan: *Yocasta* (1879), *Historia contemporánea* (1887-1901), *El jardín de Epicuro* (1895), *Hacia tiempos mejores* (1906) y *Vida de Juana de Arco* (1908). Premio Nobel de Literatura (1921).

Alberto Blest Gana (1830-1920). Iniciador de la novela chilena junto con Vicente Pérez Rosales. Su obra constituye una fuente que preserva la memoria histórica de la identidad y nos amplía la visión de los sectores de la sociedad del siglo XIX. Entre sus obras se destacan: *Martín Rivas* (1862), *El ideal de un calavera* (1863), *Los trasplantados* (1904) y *El loco estero* (1909).

León Tolstói (1828-1910). Novelista ruso, uno de los más grandes escritores de la literatura universal. Sus más famosas obras son: *La guerra y la paz* (1865-1869) y *Ana Karenina* (1875-1877) y son tenidas como la cúspide del realismo. Sus ideas sobre la No Violencia, expresadas en libros como *El reino de Dios está en vosotros* (1864) tuvieron un profundo impacto en personajes como Gandhi y Martin Luther King. Tolstói tuvo una importante influencia en el desarrollo del movimiento anarquista y fue un entusiasta lector del *Ensayo sobre la desobediencia civil*, del anarquista norteamericano Henry David Thoreau.

Carlos Faz (1931-1953). Pintor chileno, admirador del arte de Brueghel, los artistas del Renacimiento y los naturalistas alemanes. Faz se impuso con un estilo propio que reflejaba la profundidad de su espíritu libertario y sus conocimientos. En sus dibujos de escenas y personajes cotidianos, cultivó un humor negro, sus figuras generaban contrastes entre los sentimientos humanos y sus placeres, sus miserias y sus fealdades; a través de ellas lograba representar ideas imbuidas de un profundo realismo social. En palabras de Faz su posición deriva del conocimiento de la pintura romántica y la cultura egipcia, expresiones máximas de un arte al servicio de la colectividad.

Alberto Rubio (1928-2002). Poeta chileno, cercano a la poesía española de los años veinte. Su escritura recoge elementos populares con gran originalidad. De lenguaje excéntrico, cruzado por el humor negro, de resonancias quevedianas; de estirpe estoica más que cristiana; una mezcla imprecisa entre modernidad y tradición. Entre sus obras se destacan: *La greda vasija* (1952) y *Trances* (1987).

Enrique Lihn (1929-1988). Poeta, dramaturgo, novelista, crítico y dibujante chileno. Uno de los referentes más importante de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Entre sus obras se destacan: *Nada se escurre* (1949), *La pieza oscura* (1963), *Musiquilla de las pobres esferas* (1969), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *Pena de extrañamiento* (1986) y *Diario de muerte* (1989).

¿LE ESTÁ PERMITIDO A UN ESCRITOR HABLAR DE UNA REALIDAD QUE NO CONOCE?

En torno a la última novela de Enrique Lafourcade: “Para subir al cielo”
(*La Nación*, 25/1/1959)

Entre los escritores de la llamada “Generación del 50” (Laso, Donoso, García, Müller, Vergara, Espinosa, Cassigoli), Enrique Lafourcade es, por de pronto, el más fecundo de todos: cinco obras publicadas y otras inéditas. Innecesario discutir su capacidad de trabajo y su don novelístico (el caso está en saber qué hace con él): Lafourcade escoge su tema, se propone escribir una novela y lo hace, laboriosa y obstinadamente. De aquí sus virtudes y defectos.

En *Para subir al cielo* se muestran dos estratos sociales, en los que prevalece el pintoresquismo a la intención social implícita en *El tiempo banal* o *Coronación*, de Atías y Donoso, quienes trabajan también con idénticos medios. Por un lado está la “aristocrática” familia Eguirreizaga: la madre, doña Isidora, vacua y majestuosa como un pavo real, y sus hijos: Pedro, la bellísima Ángela y Antinous, uno de los personajes mejor redondeados. Por otro lado, el estrato de los “humildes y ofendidos”, la galería grotesca: el marinero español Lucanor Cisneros, varado en Valparaíso, tipo psicológico arbitrario (su insólito culturalismo no es sino una prolongación del autor); la gigante Amalia, dueña del prostíbulo de Las Latas; la muda Isolda, amante de Lucanor; la coja Elcira y numerosos personajes episódicos, entre los que destaca el rotundo y sensual padre Ezequiel, que recuerda un poco al sacerdote de *El poder y la gloria*. La acción se desarrolla alternativamente en Valparaíso, en sórdidos y miserables rincones, y Viña del Mar,

con algunas escapadas a Reñaca (posiciones de los Eguirreizaga). El contraste está, pues, marcado desde fuera, “a priori”.

Momentos culminantes vendrían a ser, por su vigoroso abigarramiento, el capítulo cuarto (“La vida alegre”), el capítulo sexto, aunque falso en nuestro medio (“El sacrificio”), capítulo duodécimo, pese a la incongruencia que entraña (“La lucha con el ángel”), y, sin duda, la procesión de la Virgen por los cerros porteños.

Se advierte en “Para subir al cielo” facilidad de narrador, inventiva, efusión inagotable de pequeños episodios pintorescos, extraordinaria capacidad para animar cuadros, escenas tumultuosas, llenas de vida, orgías, desplazamientos de comparsas. Es la contrapartida a la literatura estática, pero que, por ende, viene a pagar un precio demasiado alto por su primaria necesidad de movimiento constante. Lafourcade vuelve a la anécdota –ese elemento que, al parecer, se había desterrado para siempre–, en una relación con la literatura como es la distancia que media entre el artificio y el arte, entre el internacionalismo y la universalidad, entre un Maurice Dekobra y un Thomas Mann. Su estilo, con resabios zolescos, resulta anacrónico en nuestros días, igualmente su técnica, aunque adobada, rudimentaria: la acción en dos planos complementarios y contrastados, que usaron a su vez Atías y Donoso, con mayor logro estético. Hay algo inequívocamente prefabricado y demasiado “novelesco” en el amor de esa refinada Ángela por el zaparrastroso marinero español, en la visita de esta al prostíbulo que Lucanor habita, junto con su amante, para terminar proponiéndole la vida en común: un perfecto *ménage à trois*. Como se ve, el orgullo clasista queda hecho trizas en esta historia que habría refocilado a Paul de Gock. El esteticismo con que se adoba el relato también resulta extemporáneo, forzado: “persianas de Venecia”, “cejas pompeyanas”, ojos “como los que se encuentran en los frisos cretenses o en el fondo de los vasos jónicos”, una figura (la de Lucanor) que parece un dibujo de Steinberg, la velada en casa de de los Eguirreizaga en que Claudio Arrau (!) toca a Bach, el criadero de faisanes, la laguna con cuarenta cisnes –ni el Zoo de Londres posee tantos– y, en suma, todo el ornato de utilería empleado en la creación de “ambiente”: palmas de las islas, aromos, palmas melíferas, matorrales de ibiscos, jazmines de Siberia,

manchas aceitosas de acantos, floripondios, vincapervincas, hiedras, plátanos, jacarandaes, tamarindos, todo un exotismo periférico, el cielo que parece un *Canaletto*, el rostro de Ángela (una *madonna* de Perusino o de Botticelli), las lecturas de Keats, la sonata de César Franck, los versos de Mallarmé en una taberna maloliente, todo ese atuendo de tropical artificio resta autenticidad a la novela, quedando como un culturalismo de pura cáscara, de catálogo. ¿No ha pensado Lafourcade que en la novelística realmente culta el esteticismo ocupa un lugar disonante, al estar ya asimilado, y que genera la fusión de forma y contenido? Basta pensar en los casos en que en toda una tradición novelística—Proust, Jouhandeaux, Gide, Martín du Gard—no cumple otro fin que el de ser la vertebración adecuada entre los personajes y el ambiente del cual surgen, y al cual determinan. ¿Ocurre lo mismo en *Para subir al cielo*? La respuesta es obvia. La familia Eguirreizaga exhibe menos abolengo que mera ostentación. “Doña Isidora, con arrogancia sin límites, como para aplastarlo, le habló de sus tierras. Su abuelo, el presidente, las heredó aún más dilatadas. Continuaban hacia el Norte. Hubo alguna vez caminos de piedra labrada, por donde corrían los *chasquis* silenciosos. Hizo construir una gigantesca casa de cincuenta habitaciones y dos torres. Dos torres, señor...”. Aquí se nos revela el problema del conocimiento o desconocimiento del novelista en relación con sus materiales. Recordemos que Balzac, Stendhal, Dostoiewski, incursionaron también en la blasonada gente de su época sin que les fuera indispensable frecuentarla, sin más armas que su innato buen gusto y su instinto certero: allí donde ponían el ojo, ponían la bala. El párrafo citado, como gesto, corresponde más a una criada que quiere *epatar* que a una gran dama. La ostentación de los propios bienes es rasgo de plebeyez. Igual desconocimiento o error de observación—llámeselo como quiera—en esa recepción elegantísima, de gran mundo, con sus bocados exquisitos, que no se aviene con ese “ponche con galletitas saladas”, o cuando el refinado Antinous dice provincianamente: “hace fresco” por “estar fresco”. Junto a la arbitrariedad de este esteticismo impuesto extemporáneamente, no lo es menos el método adoptado por el autor, el cual no propone nada nuevo y personal, por cuanto está adscrito al más rancio naturalismo fotográfico. Se advierte en Lafourcade un culto al horror, a la deformidad: la gigante Amalia, la

muda Isolda, la coja Elcira, los fisgonos miserables, los niños mendigos, la corrida de toros, todo puesto en un estilo paciente y laborioso que nos hace volver a un tipo ya muy superado de literatura naturalista. Como buen descendiente del folletinismo francés, no contento con hilvanar una historia inverosímil, agrega ese culto a la deformidad y al horror. Pero no es el horror que proviene de los infiernos de la conciencia, el horror introspectivo que se desprende de las sombrías narraciones de Pablo García en *Los muchachos y el bar Pompeya*, el cual nace de un incoercible impulso de verdad interior.

No se puede menos que recordar su anterior novela *Pena de muerte*. Allí se trataba un problema que, tal vez, obsedía al autor. Las buenas novelas son aquellas en que el autor, necesariamente único, es elegido, no quien elige. Lo contrario, será lo exterior, lo prefabricado, la pérdida de la verdad, ese requisito esencial que Schiller exigía a la obra de arte. Los buenos libros se escriben por algo, para algo, o, a veces, contra algo. Aquí no se advierte la real necesidad de expresión que no sea la de su propio artificio. *Pena de muerte* mostraba una realidad conocida, vivida por el autor. Su personaje, Aurelio de Arze, era testimonio de primera agua y, mientras lo seguía en el contacto directo, la novela alcanzaba una notable intensidad expresiva, pero no hacía más que alejarse de él y meterse en órbita propia, para que se tornara floja y llena de artificio: el romance entre Marta, basta aldeana, y Eduardo, a la cual este llama Hevé o Ariadna... En *Pena de muerte* preciso es decirlo, había una nota desafinada: el idilio. Y diríase que *Para subir al cielo* está íntegramente escrita en la nota-desafinada-idilio. La blasonada familia Eguirreiza-ga es una promesa no cumplida, como aquel personaje de la Pardo Bazán a quien se presenta como comiquísimo y que a través de sus hechos y palabras se muestra como el más soporífero de los mortales. En la anterior novela de Lafourcade, con todas sus fallas de estructura, que esta última ha limado, se advertía al menos, unidad de intención. Cabría preguntarse qué quiso hacer Lafourcade en *Para subir al cielo*. La respuesta, aunque perogrullesca, es que quiso hacer cosas que sólo ocurren en las novelas.

C. G

[N. del E.]

Escritores y artistas citados:

Jaime Laso (1926-1969). Escritor y diplomático chileno, autor de *El cepo* (1958), novela que incorpora una serie de conflictos universales, lo que le da validez *urbi et orbi*. El texto envuelve una sátira, es la tragedia del hombre moderno, ansioso de aventuras, soñador y rebelde, aprisionado por la organización social, que lo torna testigo de su propio fracaso. Entre sus obras se destacan: *La desaparición de Juan di Cassi* (1961), *El acantilado* (1962) y *Black y Blanc* (1970).

José Donoso (1924-1996). Escritor, profesor y periodista. Uno de los autores más brillantes de la literatura chilena de la segunda mitad del siglo XX. Formó parte del llamado *boom* latinoamericano. Entre sus obras se destacan: *Coronación* (1957), en la que realiza una magistral descripción de las clases altas santiaguinas y su decadencia, *El lugar sin límites* (1965) y *El obsceno pájaro de la noche* (1970), considerada una de sus mejores novelas, la de mayor aliento literario y ambición. Premio Nacional de Literatura (1990).

Pablo García (1919). Poeta, cuentista y novelista chileno. Posee una técnica de la violencia, de la angustia suspendida, el pecado y la soledad, el instinto primario y el aislamiento del hombre que hace de su escritura un potente testimonio de la marginalidad. Entre sus obras se destacan: *El estrellero inútil* (1951), *El tren que ahora se aleja* (1952), *Los muchachos del bar Pompeya* (1958), *La noche devora al vagabundo* (1965), *La tarde en que ardió la bahía* (1979) y *Finete en la lluvia* (1984).

Hebert Muller (1923-1995). Escritor chileno, en sus relatos se distinguió por su originalidad y por su visión algo escéptica de la realidad. Entre sus obras se destacan: *Perceval y otros cuentos* (1954), *Sin gestos, sin palabras, sin llantos* (1955), *A las doce y cuarto* (1957), *la noche en casa* (1959) y *Ciertas leyes que rigen a los astros* (1962.)

José Manuel Vergara (1928). Escritor chileno, destaca por la profundidad de su escritura y su elevado simbolismo. En su novela existencialista, *Daniel y los leones dorados* (1956), se pueden ver destellos teológicos desde una perspectiva católica. Entre sus obras se destacan: *Cuatro estaciones* (1958), *Don Jorge y el dragón* (1962) y *La operación en Chile* (1973).

Mario Espinosa (1924). Escritor chileno. Entre sus obras se destaca: *Un retrato de David* (1951).

Armando Cassigoli (1928-1988). Escritor chileno, en sus cuentos hay una manera realista de enfocar los temas: con ágil humorismo y utilización de lo grotesco, da una tónica social a sus relatos. Entre sus obras se destacan: *Confidencias y otros cuentos* (1954), *Tres cuentos para escenario* (1958), *Ángeles bajo la lluvia* (1960), *Cuadernos de un hombre asustado* (1964), *Sobre la sangre llamas* (1967) y *Pequeña historia de una pequeña dama* (1971).

Enrique Lafourcade (1927). Escritor chileno, fecundo y polémico. Como cronista exhibe un estilo mordaz y crítico. Entre sus obras se destacan: *Palomita blanca* –novela que refleja la atmósfera social y política de los comienzos del gobierno de Salvador Allende– y dos novelas de sátira política. La primera, *La fiesta del rey Acab*, contra el régimen de Trujillo en Santo Domingo, y el *El gran taimado*, corrosiva sátira en contra de la dictadura de Pinochet.

Guillermo Atías (1917-1979). Escritor chileno, de prosa sugerente, desamparada. Se encauza en el costumbrismo adulto. En su obra *A la sombra de los días* (1965), se aprecia

a un autor que no se compromete con nada ni con nadie y que sin hacer alegatos ni discursos, lleva dentro de sí una posición doctrinaria insobornable. Entre sus obras se destaca: *El tiempo banal* (1955).

Maurice Dekobra (1885-1973). Novelista francés. Alcanzó gran renombre en el período llamado de entreguerras por su narrativa erótica y exótica a la vez. Entre sus obras se destacan: *La góndola de las quimeras* (1926), *La esfinge habló* (1930) y *Tigres perfumados* (1930).

Paul de Kock (1793-871). Novelista francés. En 1820 con *Georgette, ou la nièce du Tabellion* comenzó su larga y exitosa serie de novelas que tratan la vida de la clase media parisina a comienzos del siglo XIX.

Saul Steinberg (1913-1999). Pintor, dibujante e ilustrador estadounidense de origen rumano. Es conocido por sus trabajos para la revista *The New Yorker*, donde creó cerca de 90 portadas y más de 1.200 dibujos.

Claudio Arrau (1903-1991). Pianista chileno, se le considera uno de los pianistas más grandes del siglo XX. Adquirió especial reputación por sus interpretaciones de Bach, Brahms, Chopin, Debussy, Liszt, Mozart, Schumann, Schubert y, sobre todo, Beethoven.

Juan Sebastian Bach (1685-1750). Compositor alemán. Sus obras se valoran por su impecable arquitectura, la riqueza de su inspiración, la audacia del lenguaje armónico y la espiritualidad que de ellas se desprende. Destacan sus *Conciertos brandeburgueses*, *Ofrenda musical* y *El arte de la fuga*.

Canaleto (1697-1768). Pintor veneciano, famoso por sus paisajes urbanos de Venecia en los que usaba la técnica de la *veduta*. En la década de 1740 varía su técnica usando una pincelada suelta e imprecisa. Sus colores dejan de ser oscuros y comienza con el uso de la luz, los dorados, rojos y demás colores vivos que dotan al cuadro de gran luminosidad.

El Perugino (1450-1523). Pintor italiano. De sus obras de juventud destaca *La adoración de los magos* (1473) y las *Escenas de la vida de San Bernardino* (1476). Entre 1480 y 1482 realiza los frescos laterales de la Capilla Sixtina, en unión con otros grandes maestros del momento: Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio y Piero di Cosimo.

Sandro Botticelli (1445-1510). Pintor florentino, favorito de la familia Medici. En 1481 es llamado a la romana Fábrica de San Pedro. En la Capilla Sixtina pinta tres grandes frescos, potentes y modernos por la ejecución estilística y los tonos cromáticos: *El joven Moisés*; *El castigo de los hijos de Corah* y *La tentación de Cristo*.

John Keats (1795-1821). Poeta británico del movimiento romántico. Su poesía se caracteriza por un lenguaje exuberante e imaginativo, atemperado por la melancolía. Hacia el final de su vida produce sus poemas más auténticos y memorables. Entre sus obras se destacan: *Sueño y poesía* (1816), *Hyperion* (1818), *Oda a Psyche* (1819), *Oda a un ruiseñor* (1819), *Oda sobre una urna griega* (1819) y *Lamia y otros poemas* (1819).

César Franck (1822-1890). Compositor y organista francés de origen belga. Entre sus obras maestras se destacan: *Les beatitudes*, *El cazador maldito*, *Variaciones sinfónicas*, *Cuarteto de cuerdas* y *Tres corales para órgano*, que constituirían su auténtico testamento musical y espiritual, que tendrá gran repercusión en la música francesa de principios del siglo XX.

Stéphane Mallarmé (1842-1898). Poeta y crítico francés, uno de los grandes del siglo XIX. Representa la culminación y al mismo tiempo la superación del simbolismo francés. Investigó el uso de la tipografía libre y el espacio en blanco y el verso libre en su poema más audaz, *Una tirada de dados jamás deroga el azar* (1897). Mallarmé creó poemas cerrados

en sí mismos, lejos de cualquier realismo, donde el sentido proviene de las resonancias.

Marcel Proust (1871-1922). Escritor francés, autor de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), una de las obras más destacadas e influyentes de la literatura del siglo XX.

Marcel Jouhandeau (1888-1979). Escritor francés. Su personaje M. Godeau fue cronista de la vida provinciana de la imaginaria Chaminadour en *La intimidad del señor Godeau* (1926), *El señor Godeau casado* (1933), *Crónicas maritales* (1938) y *Escenas de la vida conyugal* (1948), obras esencialmente autobiográficas. En su *Diario bajo la ocupación* (1980) manifiesta su posición antisemita y anticomunista.

André Gide (1869-1951). Escritor francés, defensor de los derechos de los homosexuales. En sus novelas a menudo se ocupaba de los dilemas morales que vivió en su propia vida. Entre sus obras se destacan: *Los alimentos terrestres* (1897), *Prometeo mal encadenado* (1899) y *Si la semilla no muere* (autobiografía, 1926). Premio Nobel de Literatura (1947).

Martin Du Gard (1881-1958). Novelista francés. En 1913 publica *Jean Barois*, obra escrita a raíz del caso Dreyfuss, en la que aborda el tema del conflicto entre razón y fe. En su obra magna: la saga de *Los Thibault* (1922-1940) muestra la evolución de la religión contemporánea. Premio Nobel de Literatura (1937).

Stendhal (1783-1842). Escritor francés del siglo XIX. Valorado por su agudo análisis de caracteres y la concisión de su estilo, es considerado uno de los literatos más importantes del Realismo. Es conocido sobre todo por sus novelas *Armancia* (1826), *Rojo y negro* (1830), *La cartuja de Parma* (1839) y *Lucien Leuden* (1894).

¿JUVENTUD EN CRISIS?¹

por Jorge Iván Hübner (*El Diario Ilustrado*, 10/3/1959)

Si la literatura fuera realmente un reflejo del ambiente espiritual y social de un país en una época dada; si las obras de una generación constituyeran un auténtico testimonio de las inquietudes de la juventud de su tiempo, habría fundados motivos para mirar con pesimismo el estado presente y el próximo futuro de nuestra patria. Tal es el pensamiento a que nos lleva la lectura de esa brillante pléyade de escritores nuevos, que aun bordean o acaban de pasar la línea de los treinta años y que la crítica comienza a llamar la “Generación de 1950”.

Tomemos, por ejemplo, tres representativos autores de esta juvenil hornada: José Donoso (*Coronación*), Enrique Lafourcade (*Pena de muerte, Para subir al cielo*, etc.) y Claudio Giaconi (*La difícil juventud*). En todos ellos, por encima, de sus diversas características personales, hay una serie de marcados elementos comunes: filosofía subyacente o manifiesta de la desesperanza; ambiente pagano, materialista, a veces de abyecta sordidez; predilección por las miserias humanas (ebrios, delincuentes, meretrices, afeminados) y afán realista que se solaza en las escenas chocantes y las palabras procaces.

Esta joven literatura chilena, pese a su indudable valor, ha sufrido el contagio del “existencialismo” que envilece y rebaja las creaciones artísticas. En Europa, después de dos guerras catastróficas, es comprensible esta reacción de desaliento que el anterior Romano Pontífice llamó “la filosofía del desastre”. En Chile, país en crecimiento, lleno de vitalidad

1 [N. del E.] Artículo que encendió la polémica de 1959.

y el optimismo de los pueblos jóvenes, no se concibe –sino como un morbo imitativo y decadente– una literatura sombría y desesperanzada.

Coronación, la novela de Donoso, se desarrolla en una gran casa santiaguina, que contrasta con el sórdido mundo de la pobreza y de la delincuencia que se agita a su alrededor. Hay un punto de confluencia entre los dos ambientes, pero ambos rezuman vulgaridad, hastío, desencanto. La familia que tuvo espectable situación ha dejado de brillar y su último representante es un hombre cansado de vivir, lleno de pequeñas manías e inconfesables concupiscencias, sin fe, sin horizontes, sin destino. En las antípodas de la esfera social, no encontramos un pueblo pobre, pero sano y digno, sino personajes que se mueven entre la miseria y el delito.

El protagonista de *Para subir al cielo*, de Enrique Lafourcade, es un marinero neurótico, escéptico, sin voluntad y sin ideales. Se deja arrastrar por la vida, al margen del bien y del mal, en un ambiente depravado y vicioso. Parece, por momentos, que buscara una luz superior, simbolizada por aquella “escalera” de la canción popular; pero, en definitiva, sólo se encuentra con el tedio, el vacío y la oscuridad de su propio ser. En torno a esta figura crapulosa y desolada se agita un mundo de descomposición: casa de tolerancia, tráfico de opio, individuos equívocos, grandes familias que han perdido sus antiguas virtudes...

Claudio Giacconi expresa su desconcierto en el epígrafe y en el propio título de su obra: *La difícil juventud*. En esta colección de cuentos hay un clima menos tenso, más respirable, que en las novelas de Donoso y Lafourcade: pero siempre emergen temas sórdidos, limitaciones espirituales, seres pequeños y rutinarios que no logran alcanzar ideales superiores. Es como si todos vivieran, según palabras del autor, “bajo la presión de una nada absoluta” (pág. 106).

La nada, la angustia, la miseria, el vicio, la falta de rumbo y de sentido en la existencia humana, son notas dominantes en esta extraña literatura juvenil. ¿Se trata de signos de una época atormentada y angustiada como la nuestra? ¿Son reacciones propias y auténticas o sólo reflejos de la novelística europea contemporánea? ¿Por qué en tan poco tiempo hemos pasado del “criollismo” –fatigoso y banal, pero sano– a este “existencialismo” oscuro, morboso y sin nobleza?

¿Qué podemos esperar de una juventud que piensa y siente como una ancianidad derrotada?

Dejamos planteados estos graves interrogantes que más allá de la órbita meramente literaria merecen, por lo que pueden significar para el futuro, la atención de educadores y sociólogos.

RECONSIDERACIONES SOBRE LA GENERACIÓN DE 1950

(*El Diario Ilustrado*, 3/4/1959)

Mi propósito fue mantenerme ajeno a la polémica (sobre existencialismo y otras vaguedades) suscitada en torno a la “Generación del 50”, a la cual pertenezco. La gruesa costra de lugares comunes –contribución de los señores Jorge Iván Hübner y Peter Pan– y la contumacia “paternalista” de ambos han terminado por debilitar mi abstinencia.

Existencialismo o no existencialismo: no es lo esencial. El trasfondo de los artículos de dichos señores es lo que mueve a reflexión y no los cargos contenidos en ellos, en los que apenas se disimula el espíritu apoltronado y muelle del reaccionario de cualquier época, en cualquier latitud y en cualquier tiempo. No se trata, pues, de réplicas ni contra-réplicas.

A decir verdad, el señor, Hübner, que prendió la mecha con su artículo inicial titulado *Juventud en crisis*, no dijo sino obviedades propias de un buen hijo de vecino. Hasta el título de su artículo es una prueba de ello. ¿Es una novedad que la juventud esté en crisis? ¿Cuándo no lo ha estado? Ya en tiempos de Caín lo estaba. ¿El acto de Caín no es un acto de crisis? ... o acaso de crítica *hipster*¹? ¿Bruto, el gran republicano; Espartaco, el gran libertario; Saint Just, que cortó las cabezas menos progresistas de su época; el círculo Stankievich y los “decabristas” rusos; Rimbaud y van Gogh, revolucionarios en poesía y pintura, hasta el patilludo Fidel Castro, no demuestran que

1 [N. del E.] Hipster. El concepto surgió en los años 40 y lo usaban los músicos de jazz para describir a cualquiera que conociera sobre la emergente subcultura afroamericana, lo cual incluía saber de *jazz*, el consumo de drogas y la pasión por la vida nocturna. En el campo literario, a la generación de Allen Ginsberg se le llamó *beatnik* o *hipster*. El término surge del *slang* angloamericano *hip*, que quiere decir popular, de moda. De aquí deriva la palabra *hippie*.

la juventud de todos los tiempos y de todos los lugares han estado en crisis, gracias a lo cual ha sobrepujado a la historia? ¿No estaba en crisis Shelley enamorado de los yates y ahogándose en un lago; Byron luchando por la Independencia griega y muriendo en Missolungi; Nerval ahorcándose en una calle de París; Kleist, saltándose la tapa de los sesos; Pushkin y Lermontov acibillado a balazos; Schiller, tísico y cantando a la Alegría; Espronceda, Larra y Cadalso; Heine y Leopardi no estaban en crisis: no estaban en crisis todos los románticos decimonónicos, y no es el Romanticismo entero una crisis de la sensibilidad y del pensamiento?

Empecemos por lo primero.

Se refería el señor Hübner en *Juventud en crisis* (su segundo artículo no es sino una reiteración del primero) a José Donoso, Enrique Lafourcade y al que firma estas líneas. Nos suponía concomitancias —espantables a su juicio— con el existencialismo. Este es el primer eslabón que ha traído la cadena de errores. No es difícil deshacer este equívoco. En el peor de los casos, Donoso se contagió con el espíritu de novelistas como Henry James y George Meredith y recibió en su técnica la influencia directa de los norteamericanos que derivan de Faulkner. En Lafourcade han gravitado las influencias heterogéneas de Gide, Peyrefitte, Blasco Ibáñez y O’Flaherty. Hasta aquí el “sarttrismo” no se ve por ningún lado. En cuanto al suscrito, el tercero de los arrojados al “Index” por las iras morales del señor Hübner, recibió la influencia de las composiciones pedagógicas y edificantes insertas en *El lector chileno*²... Hablaban de Patria, Honor y otras sagradas virtudes que inflamaron su buena fe infantil, sin imaginar que años más tarde tales conceptos serían puestos en tela de juicio. Es una crueldad impregnar la mente de un niño de tan altos ideales, si después ha de ver que sólo ocultan intereses más o menos inconfesables.

Pero... ¡me olvidaba!

Los señores Hübner y Peter Pan han descubierto que en Chile no ha habido guerra. Asombroso descubrimiento que servirá para investigaciones futuras. Nuestro flaco país no dista mucho de lo que veía Monsieur Panglós³, que exclamaba en el paroxismo de su genio

2 [N. del E.] *El lector chileno*. Libro de lectura.

3 [N. del E.] Monsieur Panglós. Personaje de la novela picaresca *Cándido*, publicada por Voltaire en 1759. En ella satiriza la filosofía de Leibniz. Este aparece representado por el filósofo Panglós, tutor del protagonista, quien

filosófico: Nótese que las narices se hicieron para ponerse anteojos y las piernas para llevar calcetas; de suerte que los que sustentan que todo está bien han dicho un solemne disparate, pues deberían decir que todo está en el último ápice de perfección... ¿Cómo se atreven los nuevos escritores chilenos, indóciles muchachos, a no ver la realidad como la veía Monsieur Panglós y sus discípulos, los señores Hübner y Peter Pan?

Singularidad nada envidiable, pues los pobres escritores se llevan la peor parte, como si fueran reencarnaciones corporizadas de Hamlet, que veía que el mundo estaba al revés y —qué desgracia— tenía que haber nacido él para enderezarlo...

¿Existencialismo? Sea.

Como la dichosa filosofía popularizada en el “Flore”⁴ de París, y en el “Sao Paulo”⁵ de Santiago, obnubila los juicios de nuestros ilustrados antagonistas, generando la polémica y dándole por ello partida errónea, preciso es decir aquí que mi generación se formó al amparo de variadas lecturas. Me atrevo a decir, sin temor a equivocarme, que Sartre no nos satisfacía tanto como los grandes novelistas del pasado, y su vetusta sombra de buenos padres: Balzac, Stendhal, Flaubert, Jacobsen; los ingleses Fielding, Sterne, Thackeray, Dickens, Samuel Butler y Thomas Hardy; los rusos, Kafka y Thomas Mann; y también los norteamericanos desde Hawthorne y Melville hasta James Jones y Norman Mailer. En filosofía, unos se inclinaban hacia Nietzsche, otros hacia Kierkegaard; quien se entregaba a Schelling o a Hegel, quien a Platón o a Karl Marx. En una palabra: el hecho de que hayamos crecido en un espacio de tiempo coincidente con la producción mayor del autor de *L'Être et le néant*⁶ supone necesariamente que su obra nos fuera familiar...

Pero, a un lado el existencialismo. Aquí no es lo importante.

afirma repetidamente el precepto del optimismo leibniziano de que «todo sucede para bien en este, el mejor de los mundos posibles». Pero en una serie de aventuras subsecuentes refutan de forma dramática el famoso precepto.

4 [N. del E.] Café de Flore. Situado en el intelectual barrio de Saint Germain-des-Prés (París), cuna del existencialismo. El más mítico de todos los cafés de la década de los años 50.

5 [N. del E.] Café Sao Paulo. Situado en el centro de Santiago. Dejó de funcionar en los años 90.

6 [N. del E.] *L'Être et le néant: Être et la nada* (1942), obra del filósofo y escritor francés Jean Paul Sartre (1905-1980). En este libro Sartre niega, a partir del análisis estructural de la conciencia, la posibilidad de alojar en ella una “zona” inconsciente y declara que el hombre no puede desconocer su engaño, su impostura, que aunque no haya Dios ni valores trascendentes, nadie puede excusar su accionar en causas externas y mucho menos internas, ya que el hombre es libre en su esencia. Lo paradójico es que Sartre terminará concluyendo que, aunque la libertad es la esencia del hombre, su propia estructura le permite a este coincidir nunca consigo mismo y por esto declarará que el hombre es una pasión inútil.

Lo importante es el peregrino descubrimiento de los señores Hübner y Peter Pan de que en Chile no ha habido guerra y que, de consiguiente, los ánimos deberían estar flotando en rubicundo optimismo. ¿No ha dicho el señor Hübner que somos pueblos jóvenes, briosos y pujantes? Claro que lo somos, y es por esta razón que hemos entregado al pueblo, joven y brioso, una imagen fiel y verdadera de sus males y, sobre todo, de la sociedad que lo prohíba, seguros de que por sus mismos bríos y pujanza ha de superar los tumores que entorpecen su camino. No hemos mentido a ese pueblo y no hemos velado sus ojos con humos embriagadores. Y ese pueblo no ha permanecido indiferente: Algo huele a podrido, se ha dicho. El que tenga oídos que escuche. Los señores Hübner y Peter Pan seguramente han de saber que a este fenómeno de reversión Aristóteles lo llamaba catarsis.

No ha habido guerra. No, ¿pero qué puede ocurrir en un país cuyos notables son encarcelados por petardistas y follones? ¿Qué ocurre cuando los depositarios de la confianza pública traicionan esa confianza y convierten el país en una cueva de ladrones, en el paraíso de la malversación, en la apología de la inmoralidad impune? ¿No se han detenido los brillantes discípulos de Monsieur Panglós a pensar en el estrago y daño moral que ello significa? Es otra guerra entonces la que nace, guerra sibilina, tortuosa, subterránea, desquiciadora y esterilizante, guerra entre tramposos y honestos, que obliga a vivir a salto de mata, en eterna parodia, que propicia la inseguridad de los más resistentes, que crea la psicosis —como la bélica— de un presente eternizado. ¿No creen los señores Hübner y Peter Pan que las ciudades bombardeadas, las epidemias, el hambre, la bolsa negra, la prostitución, males todos muy concretos, serían acaso deseables, en un país como el nuestro, enfermo y agotado por la sutileza de sus males (por su ausencia de males reales), por el azote de conformismo asentado en la Diosa Mediocridad, que paraliza la buena fe y las buenas intenciones? Si los señores Hübner y Peter Pan temen por el “porvenir de la patria” deberían mirar esos hechos y no levantar los brazos al cielo por la nueva literatura chilena, que esa realidad determina y hace posible.

Los señores Hübner y Peter Pan no ignoran que “¡Saquead! ¡Saquead! La vida es corta”, ha sido la orden del día en Chile durante las últimas décadas. Si pudiera hablar la historia chilena de los pa-

sados recientes veinte años, o sea, de los años en que hemos crecido y nos hemos formado; si pudiese hablar esa infrahistoria que no se ha escrito en los textos, que no se ha enseñado en los estratos, que no se ha dicho ni a media voz, tomaría la forma de ese despreocupado estribillo. Sí, ha sido la orden del día que nos acompañó en nuestro crecimiento. Nacimos y crecimos oyendo Patria, Honor, Democracia, Familia, Paz y comprendimos que la realidad desmentía esas prédicas, y hasta hemos visto que Dios ha venido a ser trampolín y lugar común esgrimido por la propaganda, para servir intereses utilitarios de tal o cual partidismo en boga. Lindo aliciente para los ciudadanos que se forman. Pero necesaria advertencia para las nuevas generaciones que vienen tras nosotros; ellos traen ya los ojos bien abiertos. Vienen para vivir una vida digna en la verdad, auténtica, honesta, en que actuaciones y prédicas serán una sola cosa, aunque esta verdad sea pobre y fea... De lo contrario, más valiera arrancar las páginas mentirosas de *El lector chileno* y reemplazarlas por otras más verdaderas, por historias de saqueos, de avaricia, de voracidad, de volteretas en el aire, de poses espectaculares, de comedias acromegálicas. Así, al menos, se evitarían crueles desencantos.

La desorientación de la juventud, tema con el que periódicamente se llenan la boca los parlamentarios, educadores, periodistas y siquiátras, no desaparecerá mientras no se elimine la incongruencia entre acto y prédica que la genera.

“¡Saquead! ¡Saquead!”, ha sido la lección que oyó nuestro otro par de oídos. Y nuestro otro par de ojos vio que la vida espiritual, los intereses intelectuales, el amor a los ideales y a las prácticas elevadoras del espíritu, la voz colectiva toda, el estilo todo de una nación, no han sobrepasado ese límite con que el puerco estribillo consolidó la vulgar trapisonda, traumatizó las mentes y emporcó los espíritu de millones de ciudadanos de nuestro país. El ruido y el furor... no han sido una herencia envidiable. Tan sólo resistir ese canto de Circe entraña una suerte de heroísmo.

Desde este ángulo veía el fenómeno Hebert Müller en su primera réplica al acusar al señor Hübner de que, por una suerte de sospechosa incapacidad para ver sólo lo malsano, ignoraba lo positivo que entraña la actitud de los nuevos escritores. Se le habrían escapado al señor Hübner el fin catártico de sus obras. ¡Con cuánta razón se puede decir

aquí que la malicia está en lo que se escucha y no en lo que se dice! Y comparto el estupor de Müller, manifestado en su contra-réplica, al comprobar que sus temores sobre el desquiciamiento psíquico y moral de una nación cuyo ex primer mandatario es citado a declarar por posible connubio con los petardistas y follones que toda la ciudadanía conoce, y otros hechos de gravísima incumbencia que denunciaba, no hayan provocado en el señor Peter Pan otra respuesta que la de unos cuantos esguinces irónicos. Gravísimo es el estado de un país en el que sus hombres representativos padecen una insensibilidad suicida, como la demostrada por el señor Peter Pan, quien frente a lo expuesto, a ese nudo de sombríos problemas implícito en la obra de los nuevos escritores, y trasunto de la sociedad en que viven, le inspiran apenas un ligero movimientos de hombros. Mal andan las cosas cuando el problema del escritor comprometido con la verdad de su tiempo es un caso atingente a la sociología o, cuando más, a la psicoterapia clínica. Gravísimo, repito, es el estado de un país cuando un auscultador de la opinión pública sólo atina a tirar el problema por la borda, poniendo el remoquete de “inadaptados” a quienes osan pensar que estamos lejos de vivir en el mejor de los mundos... Gravísimo y aleccionador.

Nuestros abuelos se habrían ruborizado con nuestros modestos escritos, pese a que en cuanto a sexo y morbo sólo son las formas las que cambian. Pero nuestros abuelos que aún sobreviven ya no se ruborizan con *Madame Bovary*⁷, llevada a los tribunales de justicia por atentar contra las buenas costumbres (!) y declarada hoy obra maestra de la literatura universal. Sirva esto para demostrar que la moralidad de los censores da la hora con una centuria de atraso. Los mismos que anatematizaron a Flaubert, a Zola, a Maupassant; a Baudelaire y Verlaine; a Ibsen y a Thomas Hardy, a tantos más, los mismos, con las debidas proporciones, helos aquí de nuevo rasgando sus vestiduras, porque –crimen imperdonable– ha sido interpretado su fariseísmo a la vuelta de página de un poema o de un relato...

7 [N. del E.] *Madame Bovary*. Escrita en 1857, es la novela realista más importante de Gustave Flaubert. La monotonía y las desilusiones de la vida cotidiana, el adulterio y el suicidio aparecen como temas de la literatura con esta novela. *Madame Bovary* puede considerarse la primera novela moderna por el empleo de la técnica del monólogo interior y por las características antihéroicas de los personajes.

No quiero suponer que los señores Hübner y Peter Pan posean mentalidad de abuelos. Con preparación universitaria, profesor y catedrático uno y –a todas luces– amable e instruido el otro, es desconsolador que traten con tanta ligereza y reserva mental algo tan delicado y complejo. De todas maneras, merecen nuestro reconocimiento, pues si no hubiese sido por ellos a muchas de las ideas expresadas en este y en otros artículos no se les habría podido dar curso. No importa la simpatía o antipatía, la aprobación o desaprobación que se infiera de sus posiciones, pero, al haber, han revelado algo importante. Y es que gracias a ellos –que presumiblemente representan un sector de la opinión pública– hemos sabido qué se desea y qué se espera de nosotros. Y eso es una información inestimable.

Gracias, señores Hübner y Peter Pan.

C. G.

[N. del E.]

Escritores y artistas citados:

Jorge Hübner (1923). Abogado, cuentista, ensayista y profesor de derecho. Fue redactor de *El Diario Ilustrado* y Director de la Biblioteca del Congreso. Miembro fundador del Colegio de Periodistas de Chile. Entre sus obras se destacan: *Accidente en el más allá* (1938), *Los católicos en la política* (1959) y *Los derechos humanos* (1994).

Marco Bruto (85-42 a.C.). Político y militar romano de la etapa final de la república. Fue uno de los líderes de los conspiradores que planearon y ejecutaron el asesinato de Julio César. En la obra de Shakespeare *Julio César*, el dictador dirige sus famosas últimas palabras a Bruto: ¿Y tú también, Bruto?.

Espartaco (113-71 a. C.). Esclavo tracio, que dirigió la rebelión más importante contra la antigua república romana, hecho ocurrido entre los años 73 y 71 a. C. Todas las fuentes conocidas de esta rebelión (muy fragmentarias) coinciden en describir a Espartaco como un hombre culto, inteligente y justo.

Louis Saint-Just (1767-1794). Político revolucionario francés. Su vehemencia y su incontestable talento retórico harán de él una de las voces del Comité de Salvación Pública, batiéndose sin piedad contra sus adversarios girondinos. En la llamada reacción termidoriana, es detenido y ejecutado en la guillotina junto a Robespierre y sus partidarios el 10 de Termidor. Entre sus obras se destacan: *Arlequín-Diógenes* (1787), *Organt* (1789), *El espíritu de la Revolución y de la Constitución de Francia* (1791).

Stankievich. Político liberal-socialista ruso, uno de los hombres de confianza de Kerensky, cumplió funciones en el cargo de alto comisario.

Decabristas. Grupo de poetas románticos rusos surgidos a la sombra de la sublevación del 14 de diciembre de 1825, instigada por la ilegal Sociedad del Norte constituida en San Petersburgo entre 1821 y 1825; de origen aristocrático, la mayoría sufrieron trabajos forzados o deportación; fueron poetas de las libertades individuales y cívicas—Ryléev, Küchelbecker, Odóyevski, Rayevski y Bestúzhev, —que entre otras cosas propugnaba una constitución republicana y abolición de la servidumbre.

Arthur Rimbaud (1854-1891). Poeta francés. Autor de *Carta del vidente*: auténtico credo estético, que definía al poeta del futuro como un «ladrón de fuego» que busca la alquimia verbal y lo desconocido a través de un «largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos». En 1873 publica *Una temporada en el infierno* y en 1886, *Iluminaciones*. A los 20 años, abandona definitivamente la literatura. En 1874, emprende una vida de aventurero que lo lleva a África, donde se dedica al comercio de marfil, café, oro, armas y la trata de esclavos. En 1891, aquejado de fuertes dolores en la pierna derecha, vuelve a Francia, donde le fue amputada y muere poco después en un hospital de Marsella.

Vincent van Gogh (1853-1890). Pintor (holandés) de la luz, su pincelada tosca y torturada cautiva por la intensidad de su pasión interior. Uno de los genios de la pintura, cuya producción habría de ejercer una influencia determinante en todo el arte del siglo XX. En julio de 1890 se suicida, dejando una producción de aproximadamente ochocientos cuadros y otros tantos dibujos y aguafuertes, además del excepcional documento que constituye su correspondencia con Theo (*Cartas a Theo*) y Van Rappard.

Percy Shelley (1792-1822). Poeta romántico inglés. Su obra está impregnada de idealismo y de fe entusiasta en el futuro de la humanidad. En ella desempeña un importante papel la naturaleza, concebida como vínculo entre el hombre y los valores absolutos. Entre sus escritos se cuentan *Prometeo liberado* (1819), *Los Cenci* (1819), *Adonais* (1821) y *La defensa de la poesía* (1821).

George Byron (1788-1824). Poeta inglés, considerado uno de los más versátiles e importantes del Romanticismo. Su gran obra, *Don Juan*, fue uno de los más importantes poemas publicados en Inglaterra desde *El paraíso perdido* de John Milton. La personalidad de Byron, dotada de un particular magnetismo —excéntrico, polémico, ostentoso y controvertido—, se inclinó siempre por los desheredados y los marginados. Fue un gran admirador de Rousseau.

Gérard de Nerval (1808-1855). Ensayista y traductor, el más romántico de los poetas franceses, dejó una obra breve pero aquilatada y misteriosa. Ejerció posteriormente influencia sobre Proust, Daumal y Artaud. Sus obras capitales son *Viaje al Oriente* (1851), *Les Illuminés, ou les précurseurs du socialisme* (1852), *Las hijas del fuego* (1854), *Aurelia* (1855)—un clásico de nuestro tiempo que influyó notoriamente a los surrealistas— y *Las Quimeras* (1854), que contiene el célebre soneto *El desdichado*.

Heinrich von Kleist (1777-1811). Poeta, dramaturgo y novelista alemán, tal vez uno de los escasos escritores del *Romanticismo* que tradujo a la acción el ideario que inspiraba a los románticos. Su único objetivo, tanto en su vida pública como en la privada, era la búsqueda del Absoluto. El último testimonio de ello fue precisamente su suicidio. Entre sus obras se destacan: *La Familia Schroffenstein* (1801), *La marquesa de O* (1805)—llevada al cine por el director francés Éric Rohmer en 1976—, *Pentesilea* (1805-1807) y *El príncipe de Homburg* (1811), llevada al cine por el director italiano Marco Bellochio en 1997.

Aleksandr Pushkin (1799-1837). Poeta, dramaturgo y novelista, fundador de la literatura rusa moderna. Fue pionero en el uso de la lengua vernácula creando un estilo narrativo –mezcla de drama, romance y sátira– que influyó en figuras como Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Tiutchev, así como en los compositores rusos Tchaikovski y Musorgski. Sus obras cumbres son: *Yevgeny Onegin* (1823-1830), novela en verso, y el drama histórico *Boris Godunov* (1824-1825).

Mijaíl Lermontov (1814-1841). Junto con Pushkin, es el poeta más representativo del Romanticismo ruso. Su novela *Un héroe de nuestro tiempo* (1840), reúne ciertos rasgos autobiográficos y expresa una dura crítica social. Es clave en el paso del romanticismo al realismo en la literatura rusa.

Friedrich von Schiller (1759-1805). Poeta, dramaturgo, filósofo e historiador alemán. Se le considera el dramaturgo más importante de Alemania y es, junto a Goethe, una de las figuras centrales del clasicismo de Weimar. Muchas de sus obras de teatro pertenecen al repertorio estándar del teatro en alemán.

José de Espronceda (1808-1842). Poeta español. Fue el gran exponente del romanticismo en España. Su poesía presenta ecos de la de Lord Byron, sobre todo en sus dos poemas narrativos más extensos: *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo* (1841). Se dedicó a la política y el periodismo.

Mariano José de Larra (1809-1837). Escritor y periodista, uno de los más importantes exponentes del romanticismo español. En sus artículos combate la organización del Estado, ataca al absolutismo y al carlismo, se burla de la sociedad y rechaza la vida familiar. Representa el romanticismo democrático en acción: los males de España son el tema central de su obra crítica y satírica. A lo largo de su obra la desazón existencial se manifiesta siempre en función de la desesperanza política. Entre sus obras se destacan: *El duende satírico del día* (1828), *No más mostrador* (1831), *El pobrecito hablador* (1832) y *El doncel de don Enrique el doliente* (1834).

José Cadalso (1741-1782). Escritor y militar español. Una de las figuras literarias más importantes del siglo XVIII, heredero del desengaño de Quevedo y Gracián. Su activo patriotismo, su atrevimiento crítico frente a las instituciones hipócritas lo hacen una figura imprescindible del prerromanticismo español. Entre sus obras se destacan: *Ocios de mi juventud* (1773), *Noches lúgubres* (1789-90) y *Cartas marruecas* (1793), la forma epistolar de esta última procede de las *Lettres persanes* de Montesquieu (1721).

Heinrich Heine (1797-1856). Poeta y ensayista alemán del siglo XIX. Es considerado el último poeta del romanticismo y al mismo tiempo su enterrador. Sentó las bases de un estilo que en un mismo texto fusionaba géneros como la poesía, el relato, el ensayo político, la crónica periodística y la autobiografía. Con el *Libro de canciones* (1827) –fuente de inspiración de compositores como Schumann, Schubert y Brahms– da por agotada la lírica sentimental y arcaizante, y se abre paso a un lenguaje más preciso y sencillo, más realista. Como simpatizante del socialismo utópico (saintsimonismo), sufrió el exilio. Pocas horas antes de morir en París, dijo: “Dios me perdonará: es su oficio”.

Giacomo Leopardi (1798-1837). Poeta, filósofo, erudito italiano del Romanticismo. Sus escritos se caracterizan por un pesimismo profundo y sin lenitivos: es una voz que grita el desamparo del ser humano y la crueldad de una natura *naturans* implacable, que le azuza desde su propio nacimiento hasta más allá de la muerte. Entre sus obras se destacan: *Canzoni* (1824), *Versi* (1826), *Cantos* (1831) y *Los Zibaldone de pensamientos* (1898).

George Meredith (1828-1909). Novelista y poeta de la época victoriana, autor de *El egoísta* (1879). Trabajó como reportero, llegando a ser corresponsal de guerra. Incisivo en el retrato social y psicológico de sus personajes, en sus tramas es recurrente el humor agudo y cáustico. Oscar Wilde lo tenía como uno de sus inspiradores.

William Faulkner (1897-1962). Narrador estadounidense. En sus obras sobresale el drama psicológico y la profundidad emocional, utilizando para ello una larga y serpenteada prosa. Se le conoce por el uso de técnicas literarias innovadoras como el monólogo interior, la inclusión de múltiples narradores o puntos de vista y los saltos en el tiempo dentro de la narración. Su influencia es notoria en la generación de escritores sudamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Entre sus obras se destacan: *La paga de los soldados* (1926), *Sartoris* (1929), *El ruido y la furia* (1929), *¡Absalón, Absalón!* (1936) y *Las palmeras salvajes* (1939). Premio Nobel de Literatura (1941).

André Gide (1869-1951). Escritor francés, defensor de los derechos de los homosexuales. En sus novelas a menudo se ocupaba de los dilemas morales que vivió en su propia vida. Entre sus obras se destacan: *Los alimentos terrestres* (1897), *Prometeo mal encadenado* (1899) y *Si la semilla no muere* (autobiografía, 1926). Premio Nobel de Literatura (1947).

Roger Peyrefitte (1907-2000). Uno de los escritores franceses más controvertidos de la segunda mitad del siglo XX. Autor de *Las amistades particulares* (1944), un verdadero libro de culto. Peyrefitte concibió su carrera literaria como una militancia en favor de la homosexualidad.

Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928). Escritor español. Republicano de comprometido activismo político, lo que le valió estar encarcelado en varias oportunidades. En sus novelas *La barraca* (1898) y *Cañas y barro* (1902) confluyen naturalismo y realismo.

Liam O'Flaherty (1897-1984). Escritor irlandés. Sus historias se estructuran a menudo alrededor de la figura de un protagonista, generalmente caracterizado por una fuerte personalidad rebelde. Sus relatos han sido llevados con éxito al cine: la novela *El delator* (1925) fue utilizada en 1935 por John Ford para el guión de la película del mismo nombre; y de *The Puritan* (1932), se sirvió el francés Jeff Musso para el film *Le puritain*.

Jens Jacobsen (1847-1885). Fundador de la escuela naturalista danesa, y su mejor representante. Se destacó al publicarse *Fru Marie Grubbe* (1876), una novela histórico-psicológica que, por primera vez en la literatura danesa lograba una descripción profunda de la mujer en tanto criatura sometida a sus propios impulsos sexuales e indagadora de su propia identidad. El individualismo insolente de este libro hace de Jacobsen un autor moderno.

Henry Fielding (1707-1754). Escritor británico. Su estilo, en el que el autor no hace ningún esfuerzo por esconder su presencia en la obra, ni tampoco trata de ocultar los artificios literarios de los que hace uso, antes bien, hasta se los comenta al lector, constituyó una auténtica revolución en el campo de la novela. La influencia de Fielding sobre Laurence Sterne o Denis Diderot en este aspecto es clara. Su novela picaresca *Tom Jones* (1749) es admirada por su perfección formal: un hito como primera gran novela realista.

Laurence Sterne (1713-1768). Escritor irlandés, uno de los más innovadores de la literatura inglesa. Nietzsche dijo de Sterne que es “el escritor más libre de todos los tiempos”, y “el gran maestro del equívoco”. Sterne anticipa muchos de los recursos narrativos de las vanguardias literarias de fines del siglo XIX e inicios del XX, en

gran medida lo suyo es una suerte de monólogo interior que preanuncia el de Joyce. Su novela más importante: *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. (1760-1767).

William Thackeray (1811-1863). Escritor británico. Su obra maestra es *La feria de las vanidades* (1847), novela protagonizada por Becky Sharp, una arribista sin escrúpulos. Ha sido llevada al cine en distintas ocasiones. Thackeray es reconocido por el empleo de la sátira; un humor irónico corrosivo y un estilo realista.

Charles Dickens (1812-1870). Escritor inglés. Fue un fiero crítico de la pobreza y de la estratificación social de la sociedad victoriana. A través de sus trabajos, Dickens mantenía una empatía por el hombre común y un escepticismo por la familia burguesa. Para Marx, Dickens «...exhibía al mundo más verdades sociales y políticas que las que eran pronunciadas por políticos profesionales y moralistas juntos...». Entre sus obras se destacan: *Papeles póstumos del Club Pickwick* (1837), *Oliver Twist* (1837-1839), *La tienda de antigüedades* (1841), *Cuento de Navidad* (1843), *David Copperfield* (1850) y *Tiempos difíciles* (1854).

Samuel Butler (1835-1902). Escritor británico de primer orden en la última época victoriana. Autor de *The Way of All Flash* (1903), novela maestra que contribuyó a que toda su obra y su persona fuera considerada nuevamente bajo otra óptica.

Thomas Hardy (1840-1928). Novelista y poeta inglés del movimiento naturalista. Obras como: *Lejos del mundanal ruido* (1874), *El alcalde de Casterbridge* (1886); *Tess, la de los D'Urbervilles* (1891), llevada al cine por Roman Polanski en 1979 y *Jude el oscuro* (1895); todas están impregnadas por la creencia en un universo dominado por el determinismo biológico y físico, donde el destino de los individuos es ocasionalmente alterado por la suerte, y la voluntad humana resulta vencida por la necesidad.

Franz Kafka (1883-1924). Escritor checo. Su escritura se caracteriza por una marcada vocación metafísica y una síntesis de absurdo, ironía y lucidez. Su originalidad le ha valido una posición privilegiada en la literatura contemporánea. Su literatura es expresiva, como ninguna otra, de las ansiedades y la alienación del hombre del siglo XX. Entre sus obras se destacan: *La metamorfosis* (1916), *Carta al padre* (1919), *El proceso* (1925), *El castillo* (1926), *América* (1927) y *Diarios* (1937).

Thomas Mann (1875-1955). Escritor alemán. En su escritura toma como referencias principales la Biblia y las ideas de Goethe, Freud, Nietzsche y Schopenhauer. Entre sus obras se destacan: *Los Buddenbrook* (1901), *La montaña mágica* (1924), *Muerte en Venecia* (1912), un clásico de la literatura homosexual. Sus obras también presentan otros temas sexuales, como el incesto, en la obra *El santo pecador*. Premio Nobel (1929).

Nathaniel Hawthorne (1804-1864). Novelista estadounidense. Tanto su vida como su obra se vieron marcadas por la tradición calvinista. Tiene como temas recurrentes la idea del pecado y el problema del mal. Su obra más célebre es *La letra escarlata* (1850), uno de los clásicos de la novela americana.

Herman Melville (1819-1891). Escritor estadounidense. Su exploración de los temas psicológicos y metafísicos influyó en las preocupaciones literarias del siglo XX. En 1850 publicó *Moby Dick*, obra que escondía una gran metáfora del mundo y la naturaleza humana: la incesante búsqueda del absoluto que siempre se escapa. Entre sus obras se destacan: *Pierre o las ambigüedades* (1852), *Cuentos de Piazza* (1856) y *Billy Budd, marinero* (1891).

James Jones (1921-1977). Escritor estadounidense. La neurosis contemporánea y lo absurdo de la guerra son los temas preferidos en sus obras: *De aquí a la eternidad* (1951), novela

llevada al cine en 1953, con Burt Lancaster y Deborah Kerr; *Como un torrente* (1957), *La pistola* (1959), *La delgada línea roja* (1962), adaptada al cine por el director Terrence Malick.

Norman Mailer (1923-2007). Poeta, ensayista, dramaturgo y novelista estadounidense. Junto con Truman Capote está considerado el gran innovador del periodismo literario. En artículos-reportaje como *El blanco negro* (1956) y *Advertisements for Myself* (1959), Mailer examina la violencia, la histeria, el delito y la confusión en la sociedad estadounidense. Entre sus obras se destacan: *Un sueño americano* (1964), *¿Por qué estamos en Vietnam?* (1967), *La canción del verdugo* (1979) y *El Evangelio según el hijo* (1997).

Friedrich Nietzsche (1844-1900). Filósofo, poeta y filólogo alemán, considerado uno de los pensadores modernos más influyentes del siglo XIX. Realizó una crítica exhaustiva a la cultura, religión y filosofía occidental, mediante la deconstrucción de los conceptos que las integran y el análisis de las actitudes morales hacia la vida. Meditó sobre las consecuencias del triunfo del secularismo de la Ilustración, expresada en su observación «*Dios ha muerto*». Es considerado uno de los tres «Maestros de la sospecha» (según la conocida expresión de Paul Ricoeur), junto a Karl Marx y Sigmund Freud.

Soren Kierkegaard (1813-1855). Filósofo, teólogo, crítico literario, psicólogo y poeta danés. Precursor del Existencialismo por hacer filosofía del *Sufrimiento* y la *Angustia* que luego retomaría Martin Heidegger. Entre sus obras se destacan: *Apostilla conclusiva no científica a las "Migajas filosóficas"* en el que discute la importancia de la subjetividad individual como verdad y *La enfermedad mortal*, obra en que el análisis de la naturaleza de la angustia existencial es uno de los más importantes aportes en la materia e influenció posteriores conceptos filosóficos, tales como la culpa existencial de Heidegger y la mala fe de Sartre.

Friedrich Schelling (1775-1854). En la línea de Nicolás de Cusa, Giordano Bruno y Spinoza, pretende superar el subjetivismo de Fichte. Su pensamiento, recorre tres etapas: Filosofía de la naturaleza, Filosofía de la identidad y Filosofía de la religión.

Friedrich Hegel (1770-1831). Filósofo, máximo representante del idealismo alemán. Hegel pretende la unidad interna y la conexión entre Naturaleza y Espíritu, de modo que pueda elaborarse una teoría unitaria, total y cerrada sobre la realidad en su totalidad. Entre sus obras están: *Fenomenología del espíritu* (1807), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817), y *La filosofía del Derecho* (1821).

Platón (427-347 a. C.). Filósofo griego, alumno de Sócrates y maestro de Aristóteles. Su influencia como autor y sistematizador ha sido incalculable en toda la historia de la filosofía. Fue fundador de la Academia de Atenas, primera escuela de filosofía organizada, allí permanecerá durante veinte años dedicado al estudio y a la enseñanza de diversos temas filosóficos: política, ética, metafísica y epistemología. Entre sus obras más importantes se cuentan: *Los diálogos* y *La república*, en la cual elabora la filosofía política de un Estado ideal.

Karl Marx (1818-1883). Filósofo, economista, escritor y pensador socialista alemán de origen judío. Padre teórico del socialismo científico y del comunismo, junto a Friedrich Engels. Su obra gira en torno a un concepto del hombre y su enajenación en el capitalismo. Con el materialismo histórico sitúa la lucha de clases en el centro del análisis. Entre sus obras se destacan: *Sobre la cuestión judía* (1843), *La crítica de la filosofía del derecho de Hegel* (1844), *Manuscritos económicos y filosóficos* (1932), *La sagrada familia* (1845), *Manifiesto comunista* (1848) y *El capital* (1864-1877).

Gustave Flaubert (1821-1880). Escritor francés, uno de los mayores novelistas de su

siglo. Su preocupación e interés por el realismo y la estética de sus obras justifica el largo trabajo de elaboración de cada una de sus obras. Su mirada irónica y pesimista sobre la humanidad lo convierte en un gran moralista. Entre sus obras se destacan: *Madame Bovary* (1857), *Salambo* (1862), *La educación sentimental* (1869) y *Bouvard y Pécuchet* (1881).

Émile Zola (1840-1902). Escritor francés, considerado el padre y el mayor representante del naturalismo. Entre sus obras se destacan: *Teresa Raquin* (1867) y *Madeleine Féral* (1868); con esta última fue consolidando su estilo. La lectura de *Introducción a la medicina experimental*, de Claude Bernard, lo inspiró para concebir un conjunto de novelas escritas “con rigor científico”, donde quería relatar la historia natural de varias generaciones de una familia bajo el Segundo Imperio. Así nació la monumental serie *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), compuesta por 20 novelas.

Henry Guy de Maupassant (1850-1863). Escritor francés, autor principalmente de cuentos. Sus temas favoritos son los campesinos normandos, los pequeños burgueses, la mediocridad de los funcionarios, la guerra franco-prusiana de 1870, las aventuras amorosas o las alucinaciones de la locura. Entre sus libros destacan: *Bola de sebo* (1880), *La casa Tellier* (1881), *Los cuentos de la becada* (1883), *El collar* (1833), *El Horla* (1887) y *La dote* (1884).

Charles Baudelaire (1821-1867) Poeta, crítico de arte y traductor francés. Conocido como poeta maldito por su estilo de vida bohemia y por la visión del mal que impregna su obra. Fue el poeta de mayor impacto en el simbolismo francés. *Las flores del mal* (1857) es su obra capital, de concepción clásica en su estilo y oscuramente romántica por su contenido. En ella, Baudelaire expone la concepción del poeta moderno como un ser maldito, rechazado por la sociedad burguesa, a cuyos valores se opone.

Paul Verlaine (1844-1896). Poeta francés, iniciador del simbolismo. Por algún tiempo mantuvo una tormentosa relación con Rimbaud, que lo llevó a ser encarcelado. La influencia de Verlaine fue grande entre sus coetáneos. En castellano, el modernismo no puede entenderse sin su figura. Entre sus obras se destacan: *Poemas saturnianos* (1866), *Fiestas galantes* (1869), *La buena canción* (1870), *Romanzas sin palabras* (1874), *Antaño y hogaño* (1884), *Los poetas malditos* (1884), *Mis prisiones* (1893), *Confesiones* (1895).

Henrik Ibsen (1828-1906). Dramaturgo y poeta noruego. Padre del drama realista moderno y antecedente del teatro simbólico. Sus obras cuestionaban el modelo de familia y de sociedad dominantes. El teatro de Ibsen influyó en autores como Strindberg y Chejov. *Casa de muñecas* (1879) genera una enorme polémica. Nora, su protagonista, y su portazo final fueron motivo de escándalo, así como también se convirtieron en bandera del feminismo.

¿EXISTE UNA GENERACIÓN DE 1950?

(*El Mercurio*, 24/5/1959)

En nombre de la Generación del 98¹ en España, se pone en duda la existencia en Chile de una Generación del 50. Conforme al criterio de los tratadistas, esta no reuniría las características exigidas para la configuración del fenómeno generacional: objetivos comunes, cohesión interna, afinidades estilísticas, existencia de programa. De paso, el programa nunca es consciente en una generación en su etapa de florecimiento.

Uno de los más autorizados estudiosos de los escritores del 98, Laín Entralgo, reconoce en ellos sólo un “parecido generacional” y admite sus antagonismos y diferenciaciones individuales. Si se agrega que algunos de los propios escritores del 98 (Pío Baroja) han afirmado que este movimiento es pura invención, negando su existencia en cuanto fenómeno generacional, se llega a la sospecha de que generación sólo vendría a ser una entidad subjetiva. Para Azorín, en cambio, la generación existía y —esto es lo importante— era un hecho real, un organismo vivo. La opinión de tratadistas como Julius Petersen, al que siempre se recurre en estas disputas bizantinas, no pasa de ser un intento erudito deformador, al reducir a fórmulas esquemáticas una realidad de rebelde aprehensión por su esencia evolutiva.

Por lo demás, la concreta exigencia de Petersen para que el término “generación” apruebe su examen es el cumplimiento de siete puntos,

1 [N. del E.] La generación del 98. Nombre con el que se ha agrupado tradicionalmente a un grupo de escritores, ensayistas y poetas españoles que nacieron entre 1864 y 1876. El pesimismo es la actitud más corriente entre ellos y la actitud crítica les hace simpatizar con románticos como Mariano José de Larra. Entre sus miembros destacan: Miguel de Unamuno, Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Pío Baroja, Azorín, Ramiro de Maeztu, Manuel Machado y Antonio Machado.

discutibles incluso si son aplicados a la del 98. Ellos son: coetaneidad de nacimiento, elementos formativos comunes, interrelación, vivencia generacional, existencia de un caudillo, anquilosamiento de la generación anterior y lenguaje generacional.

Los escritores insertos en el tronco generacional del 50 dan un cumplimiento exacto a aquellos requisitos. Arteché, Lihn, Rubio, Rosenmann Taub, Barquero, entre los poetas; Margarita Aguirre, María Elena Gertner, Echeverría, Vergara, Müller, Espinosa, Cassigoli, Laso, Lafourcade, García, Donoso, Blanco, Heiremans, entre los prosistas, han nacido dentro de una elasticidad cronológica de quince años. (Petersen concede el margen de 30 años). También tienen elementos formativos comunes: la moderna poesía sajona y, en general, la novela norteamericana y la clásica rusa. Existe, asimismo, relación personal, ya simpática o beligerante; vibra una comunidad anímica frente a los avatares nacionales e internacionales de la vida contemporánea. En cuanto al caudillo (Petersen se refiere a un mentor espiritual o una corriente ideológica guía), así como los del 98 lo tuvieron en Nietzsche y Schopenhauer, la “Generación del 50” lo tiene en el psicoanálisis freudiano y sus derivados, en el determinismo científico y en el existencialismo. Pero, ¡atención! En el existencialismo como disciplina filosófica, que excluye su método literario y su anecdotario externo que ha traído como secuela inevitable. Existencialismo en cuanto ética del escritor, como hijo de su circunstancia, comprometido con su tiempo, a despecho de su “inmortalidad”. Además, entendamos al existencialismo en todas sus manifestaciones tangenciales: cristiano, ateo y positivo. Tampoco se piensa en el existencialismo como sinonimia de Sartre; también es Kierkegaard (Unamuno), Gabriel Marcel, Chestov, Jaspers, Nicola Abbagnano; y, antes, Pascal, Sócrates, San Agustín, o sea, el existencialismo como una constante histórica. También se cumple con el sexto requisito (anquilosamiento de la generación anterior) por la inoperancia del criollismo tanto urbano como campestre. En cuanto al lenguaje generacional, se encontrará, descontando, naturalmente, las personales modalidades expresivas, similitud en la frase cortante, en las formas sintácticas, en nuevas concepciones metafóricas, en la despoetización del idioma, en su empleo como instrumento vivo. Lo

poético deviene por la concatenación de hechos y por los momentos situacionales mismos.

La generación del 98 también fue atacada por su ánimo disolvente, por su modo de pensar escéptico, por su pesimismo y por su irreverencia patriótica, pero precisamente estos rasgos le confieren esa “completa homogeneidad de estructura psicológica” de que habla Hans Jeschke.

Por otra parte, los tratadistas Petersen y Pinder no sólo se equivocan, sino que trasvasijan como segundones ideas ajenas extraídas del concepto de generación de Ortega y Gasset, quien a su vez lo tomó del ensayo de Wilhelm Dilthey sobre Novalis, donde por primera vez (1866) se aconseja la aplicación del concepto “generación” en su singularidad filosófica. Como se ve, hay mucho paño que cortar. La teoría predestinativa de Pinder está completamente desacreditada, a causa de la rápida evolución introducida por el avance científico. No corre mejor suerte la teoría positivista de Petersen, la cual se basa en una casi exclusiva coetaneidad externa. La solución más plausible es la de Hans Jeschke, pues escapa al riesgo esterilizante de todo esquematismo previo, al afirmar que una generación es, simplemente, “un pequeño círculo de individuos de dotes creadoras, los cuales, a causa de una evolución determinada por el nacimiento aproximadamente igual y, por ellos, transcurrida bajo circunstancias vitales semejantes, alcanzan una unisonidad espiritual anímica (coetaneidad interna), se congregan bajo la impresión de un acontecimiento y, gracias a sus predisposiciones creadoras, imprimen formas de vida y de arte, que son determinantes para el ambiente internamente coetáneo (masa) y características para la época respectiva como expresión temporal”. Aquí está expuesto en puridad el problema, eco del concepto generacional orteguiano: cada cierto tiempo, y de acuerdo con ciclos culturales periclitados (como en el concepto de Toynbee sobre las civilizaciones), aparece una promoción intelectual con “homogeneidad de estructura psicológica”, que obedece a una ley vital o imperativo histórico y que, unida por vínculos afines, provoca una necesidad de cambio y una transformación del cuerpo social vigente, como extroversión masiva de la “razón vital”.

Sin desmedro de lo anterior, como lo expresáramos en otra oportunidad, sólo bastan dos elementos para hacer de una generación un

fenómeno orgánico: solicitudión (o impacto) y respuesta. Estos dos elementos configuran la generación del 98 y lo propio ocurre con la del 50 en Chile. Parecerá grotesco este paralelo; pero, a confesión de culpa relevo de partes, pues dicho paralelo fue establecido con fines impugnadores en foros públicos y en sesudos comentarios de prensa. ¿Existe una Generación del 50? Si lo que molesta es la cifra, suprímasela; si es el término “generación”, reempláceselo por otro; pero la evidencia concreta es que en este momento, debido a una determinada solicitudión histórica, existe un grupo de escritores chilenos con “unisonidad espiritual anímica”, en pleno desarrollo y completamente homogéneo por la “necesidad de cambio”.

En el caso del 98, la solicitudión fue el “problema español”: la pérdida de los dos últimos bastiones de ultramar: Cuba y las Filipinas, junto a tremendas luchas internas. ¿Cuál fue la respuesta a esta solicitudión? La *élite* intelectual despertó a los que aún permanecían en su sueño de siglos, fustigando la testaruda mentalidad colonialista, que en poco difería de la existente en tiempos de Isabel la Católica, y adaptándola al nuevo giro de los acontecimientos. Fue un despertar doloroso. Y una toma de conciencia. Para responder en esa encrucijada histórica se empezó por un cambio de lenguaje, suplantando la retórica convencional por un anticasticismo saludable, directo y realista.

En Chile viene ocurriendo algo semejante: el reemplazo de formas anquilosadas por un lenguaje directo, funcional y, a la vez, estético, que tiende también a despertar apoltronamientos que obedecen a otros problemas, que marcan otra solicitudión.

¿A qué solicitudión responde la “Generación del 50”? A gobiernos ineptos, a la venalidad e irresponsabilidad administrativas, a la falta de líder que aglutine las voluntades hacia un objetivo común, al desborde de guías provisorios y tornadizos entregados a pequeñas luchas intestinas divorciadas de un todo, a la irremediable miopía espiritual de los prohombres, a las actuaciones dolosas de quienes adoran en público las grandes palabras, a la nefasta desintegración de los diversos factores del cuerpo cívico-social, etc.

La “impresión” de que habla Jeschke, en lo internacional, fue Guernica² para quienes nos precedieron; para nosotros, en coetaneidad con nuestro período de formación, basta con esto:

6 de agosto de 1945. Explosión en Hiroshima de la bomba atómica. Resultado: 160.000 muertos. Las grandes iras de la naturaleza –epidemias, cataclismos– causaban tan elevada mortandad. Ahora es una fuerza destructora desencadenada por el hombre. Esa primera bomba es juego de niños. Las actuales, de cobalto o de hidrógeno, desarrollan una energía hasta mil veces superior. Multiplíquese. La nonada de 160.000 seres, en breves segundos dejarían de inficionar por la sufrida corteza terrestre por un quítame allá esas pajas del señor Khrushchev o Ike. Además, el efecto radioactivo, que compromete a toda la vida animal y vegetal. La criatura humana contra la criatura humana, en gran escala, en gran escala mundial. Justos y pecadores. Todos pagan. El fin del mundo había sido una hipótesis irreal. Ahora es irrefutable: un hongo blanco. No se trata ya de la vida personal, suya o mía, sino de la de 2.500 millones de seres humanos, de la vida del planeta. Una fuerza sin fronteras, sin aduanas. Ud., paciente lector, está tan amenazado como su antípoda. Se hablaba de la precariedad de la vida humana como una especulación filosófica. Ahora es hecho tangible.

En el fondo de la especie humana se remueven tremendos desplazamientos ideológicos, revisiones éticas por el reto histórico de 1945, reemplazo de todo sistema de valores, en crisis, aún incrustado en una era umbral –o– epílogo, por nuevos valores en consonancia con el vuelco radical sufrido por la humanidad.

Toma de conciencia. Solicitación y respuesta...

C. G.

2 [N. del E.] Guernica. Ciudad vasca, de la provincia de Vizcaya, fue bombardeada el 26 de abril de 1937, en el transcurso de la Guerra Civil Española, por parte de la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana, que combatían en favor de los franquistas. La repercusión internacional que alcanzó este bombardeo ha hecho que sea una masacre mundialmente conocida y considerada como un icono antibélico.

[N. del E.]

Escritores y personajes citados:

Pedro Laín Entralgo (1908-2001). Ensayista y médico español. Alcanzó gran notoriedad con su libro *España como problema*. Se ocupó principalmente del análisis histórico de la cultura española con un afán de comprensión y reconciliación, acorde con su renuncia al ideario falangista. Este interés se manifestó en los ensayos *Menéndez Pelayo, historia de los problemas intelectuales* (1944), *La Generación del 98* (1945) y *España como problema* (1957).

Pío Baroja (1872-1956). Escritor español, exponente de la Generación del 98. Escéptico y anticlerical, expresa su desencanto, en sus personajes, marginales. Entre sus obras se destacan: *César o nada* (1910), *El árbol de la ciencia* (1911), *La sensualidad pervertida* (1920) y *Memorias de un hombre de acción* (1913-1935).

Azorín (1873-1967). Escritor español, exponente de la Generación del 98. Entre sus obras se destacan: *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), *La ruta de Don Quijote* (1905), *Clásicos y modernos* (1913) y *Don Juan* (1922).

Julius Petersen (1878-1941). Estudiante alemán, uno de los más influyentes de los años 1920 y 1930. Adquirió también reputación como editor de las obras y los escritos de Goethe, Schiller y Hölderlin. Entre sus obras más importantes se encuentra *Die Wissenschaft der Dichtung* (1930). (Filosofía de la ciencia literaria, trad. esp., 1946).

Miguel Arteche (1926). Poeta chileno, una de las voces más destacadas de la Generación del 50, su poesía se caracteriza por su rigor estético y ético. Entre sus obras se destacan: *Oda fúnebre* (1948) *Una nube* (1949), *El sur dormido* (1950), *Cantata del desterrado* (1951), *Destierros y tinieblas* (1963), *De la ausencia a la noche* (1965), *Antología de veinte años* (1972) y *Fénix de madrugada* (1994). Premio Nacional de Literatura (1996).

Enrique Lihn (1929-1988). Poeta, dramaturgo, novelista, crítico y dibujante chileno. Uno de los referentes más importantes de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Entre sus obras se destacan: *Nada se escurre* (1949), *La pieza oscura* (1963), *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979), *Pena de extrañamiento* (1986) y *Diario de muerte* (1989).

Alberto Rubio (1928-2002). Poeta chileno, cercano a la poesía española de los años veinte. Su escritura recoge elementos populares con gran originalidad. De lenguaje excéntrico, cruzado por el humor negro, de resonancias quevedianas; de estirpe estoica más que cristiana; una mezcla imprecisa entre modernidad y tradición. Entre sus obras se destacan: *La greda vasija* (1952) y *Trances* (1987).

David Rosenmann-Taub (1927). Poeta, músico y dibujante chileno. Destaca por su originalidad y por las posibilidades de lectura que ofrecen sus textos. Su calidad hace pensar que escribe no sólo para nuestra época, sino para todos los tiempos. Entre sus obras se destacan: *Cortejo y epinicio* (1949), *Los surcos inundados* (1951), *La enredadera del júbilo* (1952), *Cuaderno de poesía* (1962) y *Los despojos del sol* (1977).

Efraín Barquero (1931). Poeta chileno. Su poesía, de una voz bien definida, canta al campo y al hogar, contempla las cosas sencillas y se acerca a los niños y a los desposeídos, alcanzando sentido social. Entre sus obras se destacan: *La piedra del pueblo* (1954), *La compañera* (1956), *El pan del hombre* (1960), *Epifanías* (1970), *Arte de vida* (1970), *El poema negro de Chile* (1976), *Mujeres de oscuro* (1992), *El viejo y el niño* (1992) y *La mesa de la tierra* (1998). Premio Nacional de Literatura (2008).

Margarita Aguirre (1925-2003). Escritora chilena. Fue secretaria literaria de Pablo Neruda y se especializó en su obra. En sus textos combina un clima psicológico y un sutil acento poético. Entre sus obras se destacan: *Cuaderno de una muchacha muda* (1951), *El huésped* (1958) y *Genio y figura de Pablo Neruda* (1964), *Las vidas de Pablo Neruda* (1967), *La oveja roja* (1974) y *Monjas y conventos* (1994).

María Elena Gertner (1932). Escritora y actriz chilena. En sus novelas abundan símbolos y motivos existenciales: angustia, odio a la rutina, homosexualismo, soledad. Entre sus obras se destacan: *Islas en la ciudad* (1958), *Páramo salvaje* (1963), *La mujer de sal* (1965), *Después del destierro* (1965) y *La derrota* (1964).

Alfonso Echeverría (1922-1969). Poeta, narrador y ensayista chileno. Entre sus obras se destacan: *La vacilación del tiempo* (1957), *El costo de la vida* (1959), *Tal es el tiempo* (1970), *La tragedia del color* (1970), *Nausicaa* (1970), *El cocodrilo Anselmo* (1974) y *Conservemos el asombro* (1978).

José Manuel Vergara (1928). Escritor chileno, destaca por la profundidad de su escritura y su elevado simbolismo. En su novela existencialista, *Daniel y los leones dorados* (1956), se pueden ver destellos teológicos desde una perspectiva católica. Entre sus obras se destacan: *Cuatro estaciones* (1958), *Don Jorge y el dragón* (1962) y *La operación en Chile* (1973).

Herbert Müller (1923-1995). Escritor chileno, en sus relatos se distinguió por su originalidad y por su visión algo escéptica de la realidad. Entre sus obras se destacan: *Perceval y otros cuentos* (1954), *Sin gestos, sin palabras, sin llantos* (1955), *A las doce y cuarto* (1957), *la noche en casa* (1959) y *Ciertas leyes que rigen a los astros* (1962).

Mario Espinosa (1924). Escritor chileno. Entre sus obras se destaca: *Un retrato de David* (1951).

Armando Cassigoli (1928-1988). Escritor chileno, en sus cuentos hay una manera realista de enfocar los temas, con ágil humorismo y utilización de lo grotesco da una tónica social a sus relatos. Entre sus obras se destacan: *Confidencias y otros cuentos* (1954), *Tres cuentos para escenario* (1958), *Ángeles bajo la lluvia* (1960), *Cuadernos de un hombre asustado* (1964), *Sobre la sangre llamas* (1967) y *Pequeña historia de una pequeña dama* (1971).

Jaime Laso (1926-1969). Escritor y diplomático chileno, autor de *El cepo* (1958), novela que incorpora una serie de conflictos universales, lo que le da validez *urbi et orbi*. El texto envuelve una sátira, es la tragedia del hombre moderno, ansioso de aventuras, soñador y rebelde, aprisionado por la organización social, que lo torna testigo de su propio fracaso. Entre sus obras se destacan: *La desaparición de Juan di Cassi* (1961), *El acantilado* (1962) y *Black y Blanc* (1970).

Enrique Lafourcade (1927). Escritor chileno, fecundo y polémico. Como cronista exhibe un estilo mordaz y crítico. Entre sus obras se destacan: *Palomita blanca* –novela que refleja la atmósfera social y política de los comienzos del gobierno de Salvador Allende– y dos novelas de sátira política. La primera, *La fiesta del rey Acab*, contra el régimen de Trujillo en Santo Domingo, y el *El gran taimado*, corrosiva sátira en contra de la dictadura de Pinochet.

Pablo García (1919). Poeta, cuentista y novelista chileno. Posee una técnica de la violencia, de la angustia suspendida, el pecado y la soledad, el instinto primario y el aislamiento del hombre, que hace de su escritura un potente testimonio de la marginalidad. Entre sus obras se destacan: *El estrellero inútil* (1951), *El tren que ahora se aleja*

(1952), *Los muchachos del bar Pompeya* (1958), *La noche devora al vagabundo* (1965), *La tarde en que ardió la bahía* (1979) y *Finete en la lluvia* (1984).

José Donoso (1924-1996). Escritor, profesor y periodista. Uno de los autores más brillantes de la literatura chilena de la segunda mitad del siglo XX. Formó parte del llamado *boom* latinoamericano. Entre sus obras se destacan: *Coronación* (1957), en la que realiza una magistral descripción de las clases altas santiaguinas y su decadencia, *El lugar sin límites* (1965), *El obsceno pájaro de la noche* (1970), considerada una de sus mejores novelas, la de mayor aliento literario y ambición, *Casa de campo* (1978), novela crítica con la dictadura chilena. Premio Nacional de Literatura (1990).

Guillermo Blanco (1926). Escritor y periodista chileno. Entre sus obras se destacan: *Misa de Réquiem* (1959), *Gracia y el forastero* (1964), *Cuero de diablo* (1966), *El evangelio de Judas* (1972), *Dulces chilenos* (1975), *Camisa limpia* (1989), *Unamuno, el león sin sus gafas* (2003). Premio Nacional de Periodismo (1999).

Luis Alberto Heiremans (1928-1964). Dramaturgo, cuentista, novelista y actor chileno. Autor indispensable en la dramaturgia chilena del siglo XX, creador del realismo poético en el teatro. Entre sus obras se destacan: *Noche de equinoccio* (1951), *La hora robada* (1952) y *El tony chico* (1964).

Friedrich Nietzsche (1844-1900). Filósofo, poeta y filólogo alemán, considerado uno de los pensadores modernos más influyentes del siglo XIX. Realizó una crítica exhaustiva a la cultura, religión y filosofía occidental, mediante la deconstrucción de los conceptos que las integran y el análisis de las actitudes morales hacia la vida. Meditó sobre las consecuencias del triunfo del secularismo de la Ilustración, expresada en su observación «*Dios ha muerto*». Es considerado uno de los tres «Maestros de la sospecha» (según la conocida expresión de Paul Ricoeur), junto a Karl Marx y Sigmund Freud.

Arthur Schopenhauer (1788-1860). Filósofo alemán. De la fusión de las doctrinas brahmánicas y búdicas con las enseñanzas de Platón y Kant, había de surgir el núcleo del propio sistema schopenhaueriano, sistema este que quedó definitivamente plasmado en su obra capital *El mundo como voluntad y representación* (1818), una de las cumbres del idealismo occidental y el pesimismo profundo.

Jean Paul Sartre (1905-1980). Filósofo, escritor y dramaturgo francés, exponente del existencialismo y del marxismo humanista. Es el paradigma del intelectual comprometido del siglo XX. Para Sartre, el ser humano está “condenado a ser libre”, es decir, arrojado a la acción y responsable plenamente de ella, y sin excusas. «Nuestra esencia, aquello que nos definirá, es lo que construiremos nosotros mismos mediante nuestros actos». Entre sus obras destacan: *La náusea* (1938), *El muro* (1939), *Los caminos de la libertad* (1945-1949), *El ser y la nada* (1943), *Las moscas* (1943), *El existencialismo es un humanismo* (1946), *Crítica de la razón dialéctica* (1960) y *Las palabras* (1964). Rechazó el Premio Nobel de Literatura (1964).

Soren Kierkegaard (1813-1855). Filósofo, teólogo, crítico literario, psicólogo y poeta danés. Precursor del Existencialismo por hacer filosofía del *sufrimiento* y la *angustia* que luego retomaría Martin Heidegger. Entre sus obras se destacan: *Apostilla conclusiva no científica a las migajas filosóficas*, en el que discute la importancia de la subjetividad individual como verdad. *La enfermedad mortal*, en esta obra el análisis de la naturaleza de la angustia existencial es uno de las más importantes aportes en la materia e influenció

posteriores conceptos filosóficos tales como la culpa existencial de Heidegger y la mala fe de Sartre.

Miguel de Unamuno (1864-1936). Escritor y filósofo español. Pensador original, de raíz existencialista, asistemático y solitario, que recoge en sus obras temas de Kierkegaard. Entre sus obras se destacan: *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917), *La agonía del cristianismo* (1931) y *San Manuel Bueno, mártir* (1933).

Gabriel Marcel (1889-1973). Dramaturgo y filósofo francés. Su pensamiento, calificado como existencialismo cristiano, sostiene que los individuos tan sólo pueden ser comprendidos en las situaciones específicas en que se ven implicados y comprometidos. Marcel, a diferencia de otros existencialistas, hizo hincapié en la participación en una comunidad en vez de denunciar el ontológico aislamiento humano. Entre sus obras se destacan: *Diario metafísico* (1923), *Ser y tener* (1933), *Del rechazo a la invocación* (1940), *El misterio ontológico* (1959) y *Fragmentos filosóficos* (1962).

León Chestov (1866-1938). Filósofo ucraniano. Máximo exponente del existencialismo religioso en Rusia. Para Chestov, el ser humano habita en este mundo como un prisionero de la necesidad y lo irremediable, sometido a la injusticia, y finalmente a la fatalidad de la muerte... y que aspira a una libertad que, aún desconocida, se encuentra en la divinidad. Entre sus obras se destacan: *Tolstói y Nietzsche, Filosofía del bien* (1900), *Dostoievski y Nietzsche, Filosofía de la tragedia* (1903), *Kierkegaard y La filosofía existencial* (1936) y *Atenas y Jerusalén* (1937).

Karl Jaspers (1883-1969). Filósofo y psiquiatra alemán tuvo una fuerte influencia en la teología, en la psiquiatría y en la filosofía moderna. Se le asocia con la filosofía del existencialismo, en parte porque se explaya ampliamente en las raíces del Existencialismo de Nietzsche y Kierkegaard y porque el tema de la libertad individual es una constante en su obra. Entre sus libros se destacan: *Filosofía de la existencia* (1968), *Genio y locura* (1968), *Lo trágico, el lenguaje* (1996), *Notas sobre Martin Heidegger* (1990), *Origen y meta de la historia* (1995) y *El problema de la culpa: sobre la responsabilidad política de Alemania* (1998).

Nicola Abbagnano (1901-1990). Filósofo italiano. Fundador del Existencialismo e inspirador del *neoiluminismo italiano*, línea que perseguía la construcción de una filosofía "laica", abierta a las principales corrientes del pensamiento filosófico internacional. Entre sus obras se destacan: *La struttura dell'esistenza* (1939), *Esistenzialismo positivo* (1948), *Possibilità e libertà* (1956), *Ricordi di un filosofo* (1990).

Blaise Pascal (1623-1662). Matemático, físico, filósofo y teólogo francés. Entre sus obras se destacan: *Cartas provinciales* (1656-57) y *Pensamientos* (1669). La primera es considerada como un modelo de prosa francesa por el uso del humor y la sátira en sus argumentos, influenciando la prosa de Voltaire o Rousseau. *Pensamientos* es una apología del cristianismo y analiza varias paradojas filosóficas.

Sócrates (470-399 a.C.). Filósofo griego. Es considerado uno de los más grandes de la filosofía universal y precursor de Platón y Aristóteles. Fue el verdadero iniciador de la filosofía en cuanto le dio su objetivo primordial de ser la ciencia que busca en el interior del ser humano. Según pensaba, el conocimiento y el autodomínio habrían de permitir restaurar la relación entre el ser humano y la naturaleza. También rechazó el relativismo de los sofistas, lo que llevó a Sócrates a la búsqueda de la definición universal por elaboración de conceptos.

San Agustín (353-430). Teólogo, uno de los padres de la Iglesia latina. *Confesiones* (397-400), es su obra más famosa. Está constituida por trece libros en los que nos narra su vida, formación y su evolución interior; también habla de la psicología, de la filosofía, de su concepto de Dios y de su visión del mundo.

José Ortega y Gasset (1833-1955). Filósofo y ensayista español. La filosofía orteguiana se basa en los conceptos de razón vital y razón histórica. Con la frase «*Yo soy yo y mi circunstancia*», Ortega insiste en que la realidad circundante «*forma la otra mitad de mi persona*». Y la reimpresión de lo circundante es el destino radical y concreto de la persona humana. Entre sus obras se destacan: *Meditaciones del Quijote* (1914), *España invertebrada* (1921), *La deshumanización del arte* (1925), *La rebelión de las masas* (1929), *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950) y *Origen y epílogo de la filosofía* (1960).

Wilhelm Dilthey (1833-1911). Filósofo, historiador, sociólogo, psicólogo y estudioso de la hermenéutica de origen alemán. En 1906 publica la obra que le dio la fama y resonancia pública, *La vivencia y la poesía*, donde recopila estudios acerca de Lessing, Goethe, Novalis y Hölderlin. Destacan también: *La esencia de la filosofía* (1907), *La estructuración del mundo histórico* (1910) y *Los tipos de la concepción del mundo y su constitución en sistemas metafísicos* (1911).

Novalis (1772-1801). Poeta alemán del primer Romanticismo. En vida, publica: *Himnos a la noche* (1800), obra en que el poeta exalta la noche, identificada con la muerte, como el paso hacia la «vida verdadera», un renacimiento místico en la persona de Dios; y *Fragmentos* (1798), una serie de apuntes, aforismos y comentarios breves sobre Filosofía, Estética y Literatura, en los que expresa las principales inquietudes y concepciones teóricas del Romanticismo.

Arnold Toynbee (1889-1975). Historiador británico. Especialista en filosofía de la historia, su obra más reconocida e influyente es, sin duda, *Estudio de la historia* (doce volúmenes escritos entre 1934 y 1961), donde describe y aplica su concepto de desarrollo de las civilizaciones.

Nikita Jrushchov (1894-1971). Político ruso. Máximo dirigente de la U.R.S.S. entre 1953 y 1964. Participó en la Revolución bolchevique (1917) y luchó en el Ejército Rojo durante la Guerra Civil que le siguió (1918-20). En medio de un proceso general de desestalinización en 1961, hizo que el XXII Congreso del Partido condenara oficialmente a Stalin.

VARIACIONES SOBRE UNA POLÉMICA

(*La Nación*, 14/6/1959)

Hace algún tiempo un amigo nos transmitió el recado de uno de nuestros lectores: “Diga a fulano que haga trabajar a sus personajes y las angustias desaparecerán”.

Era un obrero. Había recibido las primeras letras y trabajaba desde los doce años. La brutal sencillez de su juicio tuvo la virtud de retrotraernos a un plano que habíamos apenas soslayado. Vivimos una época mercantil, ha dicho Erich Fromm. En nuestro tiempo, el “*homo economicus*” es el arquetipo que determina el cúmulo multilateral de intereses; de él parten y en él confluyen corrientes subterráneas que van modelando nuestra fisonomía social. El obrero de marras, más avisado en una sociología de la cultura que toda nuestra crítica nacional, iba aún más lejos. Sostenía que las obras de los últimos años –que aparentemente impugnaban el actual estado de cosas– a la postre, resultaban beneficiándolo. Es inadmisibles que un doctor Panglós redivivo sostenga que está perfectísimo bajo el sol, pero tampoco es admisible un Panglós de la oscuridad absoluta. En otras palabras, la exhibición de la llaga no hacía sino acrecerla.

Pero, no lo olvidemos, el escritor es producto del embutido social, político, económico de su época. Cada época tiene, pues, los escritores que se merece.

No viene al caso oponer a la crítica sociológica la vieja pugna entre individualismo y colectividad. Apelando a un recurso extremo, puede decirse que lo individual está implícito en lo colectivo. Pero, espoleados por la perspicacia del obrero, más provechoso sería volver a ciertas

preguntas que todo escritor no se sustrae a la tentación de hacerse cada cierto tiempo: ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para quién escribe? Descartamos la posibilidad de que lo haga para sí mismo o por y para una entidad abstracta, sin rostro –el público–. Ya Ralph Fox denuncia con parquedad este fenómeno en un estudio sobre la novela del siglo XX: “Todo enfoque moderno del problema de la creación se hace a través del aislamiento de la vida, la realidad y ocasionalmente con la destrucción del tiempo y la lógica interna de los acontecimientos, se pierde la mutua interacción de los caracteres y el mundo exterior, en un enfoque que mata, por fin, la creación, negando el carácter histórico del hombre”.

Es innegable que el obrero, la teoría de Fromm y el juicio de Fox expresan un común descontento desde diversos puntos de vista. El onanismo psíquico ha llegado al extremo de presentar a un personaje pujando laboriosamente en el retrete. (Recuérdese el célebre episodio de Leopoldo Bloom¹ en *Ulises*, de James Joyce). Si un escritor convencido de su misión, se pregunta qué alivio, qué mejoras aporta con su arte, la respuesta ha de ser perplejante. A esta altura, es loable la actitud de un joven escritor chileno que ha escrito una novela sobre el “benefactor” Trujillo. “La novela tal vez sea mala –ha dicho–, pero, al menos, contribuirá en alguna medida a la caída del tirano”. Aquí está delimitada la razón social de la razón estética, de la misma manera que el obrero delimita la razón utilitaria de la razón de angustia existencial. Por un lado, al menos, llegan a conciliarse dos posiciones antagónicas.

Nuestro anónimo censor ha tocado el nerviecillo más sensible de todos. Para él importa el “hacer” y no el “ser” y establecer apriorísticamente que lo propio del ser –anhelos, desdichas y aun la angustia– ya está implícito en el hacer, categoría ontológica anterior al mismo ser. Es innecesario considerar que, medida con este rasero, la actual literatura chilena traiciona aquella necesidad primigenia, y deviene, por

1 [N. del E.] Leopold Bloom: o “Poldy”, es el personaje principal de la novela de James Joyce *Ulises*. Está casado con Molly Bloom y es un agente de publicidad de unos 40 años de edad y de origen judío. *Ulises* está básicamente focalizado en Bloom y en su Odisea contemporánea en la que se embarca a través de Dublín en el curso de un solo día (16 de junio de 1904). Al igual que el héroe griego de *La odisea*, no aparece en el principio de la obra; su entrada se produce en el capítulo 4 (Calipso).

ende, una nueva forma de “arte por el arte”, sólo con una diferencia de matiz: ha pasado del puro deleite formal al puro deleite conceptual.

Valga todo lo precedente para Pablo García (*Los muchachos y el bar Pompeya*), el representante más acabado en nuestro país de una “literatura negra”. Si Samuel Beckett es un producto enfermo de la vieja cultura europea, Pablo García lo es de una embrionaria cultura chilena. (El término “cultura” no está empleado aquí como bagaje intelectual sino como “valor de actitud” impuesto por la tradición). Al leer la obra de García, de acuerdo con la premisa dada por el crítico obrero, y prescindiendo que es la plasmación del absurdo, de acciones inconducentes, de un mundo que solloza por una mano providencial que lo cargue de sentido, del sofocante problema de la muerte, el pecado y el sexo al estilo del Antiguo Testamento, comprendemos que el chileno medio padece de problemas que ignora, que no llega a concienciar. El chileno no vive; lo viven sus problemas. El “Bar Pompeya” es un símbolo de nuestra idiosincrasia. Conviene entrar en él por la puerta principal. García y también Jaime Laso (“El Cepo”²) cuando plasman estados anímicos de excepción, expresan lo chileno como existencialidad, como sentimiento telúrico dentro de la concepción portaliana del “peso de la noche”. Sus personajes, habitantes de un inframundo pierden por su devaluación hasta el derecho a sufrir aplastados por el peso de estratos descomunales. Carecen de trascendencia. A estos “hombres del subsuelo” no llega aire ni luz de la superficie. Sufren pero no dan un sentido a su sufrimiento: olvidan que se sufre “por” y “para” algo, como si vivieran un estado puro de sufrimiento en sí. El escritor europeo que hace literatura de la desesperación está acondicionado para ello. Ahondando en determinadas parcelas filosóficas, ofrece, por contraposición, categorías absolutas. Su negativismo es un fenómeno orgánico que se redime al entrañar un sentido específico. Desde Gogol y su ínsula particular, el “ni lo uno ni lo otro”, hasta Kafka y el mito de la “postergación”; o Beckett y la nada absoluta, efectúa en su obra exploratoria una terapéutica y una “catarsis”. En él todo responde a estamentos culturales absorbidos y reabsorbidos en un rico proceso de siglos.

2 [N. del E.] *El cepo* (1958). Novela de Jaime Laso que incorpora una serie de conflictos universales, lo que le da validez *urbi et orbi*. El texto envuelve una sátira, es la tragedia del hombre moderno, ansioso de aventuras, soñador y rebelde, aprisionado por la organización social, que lo torna testigo de su propio fracaso.

En Chile, la realidad es otra. Un sociólogo diría que la única realidad es la subalimentación, un 70 por ciento de la población que en las noches se acuesta con desánimo por no haber consumido las 2.500 calorías diarias, que es la cuota mínima que el organismo necesita ingerir para dar su completo rendimiento. Un economista, un educador o un cacique político darán otras versiones, todas distintas. Nuestro país, huérfano, o en el mejor de los casos anémico de un cuerpo cultural orgánico, carece de defensas y el negativismo radical no hará otra cosa, como decía el improvisado crítico, que ahondar la llaga.

Y llegando al último tramo que se desprende de la taxativa frase: “Haga trabajar a sus personajes y las angustias desaparecerán”, lo primordial sería una previa alfabetización masiva. Si la “Generación del 50” trasciende lo literario y alcanza una dimensión social, como han dado a entender algunos de los innumerables artículos escritos en los últimos meses, ¿de qué le sirve si su mensaje queda sin destinatario?

(Conclusión)

La polémica en torno a la “Generación del 50” ha puesto de relieve una pugna entre dos posiciones: lo que, por un lado, desearían, a fuerza de sus pretextos morales, que la literatura estuviese al servicio de causas “progresistas”, a base de un consignismo preestablecido; y, por el otro, los que sostienen que la literatura es según sea la realidad que la determina, que es, en suma, la expresión libre y fiel de la sociedad en que se vive.

Lo importante no es el cargo de “pesimismo, desesperanza, etc.”, sino lo que está detrás del cargo: una tácita exigencia moral, cosa ajena al arte literario. La literatura, como ya se ha dicho, descansa en valores estéticos autónomos. No se niega tampoco un fin moral en la obra artística, siempre que este fin no esté sujeto a un utilitarismo preestablecido. A esta exigencia espúrea cabe tanto responder con la defensa de la autonomía como con la de que un fin moral, para no confundir la obra literaria con un sermón o con una homilía parroquial deviene por “catarsis”, o sea, por el espectáculo de vicios y pasiones pintados tan a lo vivo, que el espectador sienta repugnancia y el deseo

de no imitar el ejemplo exhibido. En su mejor acepción, esta vendría a ser la “utilidad” del arte.

Por lo demás, la exigencia de fines pragmáticos no es una disputa nueva en la historia literaria. Y lo paradójal es que hunde sus raíces tanto en Roma como en Moscú. Dos ideologías antagónicas se encuentran en una sollicitación común. La una, para beneficio del Estado; la otra, para beneficio del Dogma.

Ya en el siglo XIX los intelectuales rusos tuvieron parecida polémica a la promovida en torno a la “Generación del 50”. Dobroliubov y Chernichevski, críticos de inspiración hegeliana, propugnaban ante todo la “utilidad del arte”. Pushkin, Gogol, Turguenev eran, para ellos, “traidores al pueblo”. Magnificaban, en cambio, a un señor Vovchiok, cuyo nombre hoy día ya nadie recuerda. El ingenuo ideólogo que era Tolstoi, siguiendo este resbaladizo camino, llegó a sostener años más tarde que “más valía un par de botas rusas que todas las refinadas conversaciones sobre Shakespeare y las *madonnas* renacentistas”. El arte debía estar al servicio de la vida práctica, y si la literatura carecía de finalidad social, en cuanto podía solucionar los múltiples problemas, no tenía por qué existir. Interesa conocer la respuesta de Dostoievski, participante en esta polémica: “La creación, principio fundamental de todo arte, es una capacidad orgánica integral de la naturaleza humana y tiene el derecho de existir y de desarrollarse por el sólo hecho de que es una propiedad necesaria del espíritu humano”. Noble respuesta de un discípulo del idealismo alemán.

Y la historia se repite. La subordinación del arte a fines ajenos a su propia autonomía es exigencia compartida por Jorge Hübner y por el crítico marxista Yerko Moretic, con tónicas conceptuales y hasta con lenguaje coincidentes. De acuerdo con el aforismo de Kafka, uno niega la existencia de la miseria, señalando el sol con el dedo; el otro niega la existencia del sol, señalando la miseria con el dedo. También Moretic ha reprochado el pesimismo, la desintegración de valores o la desesperanza de algunos componentes de la “Generación del 50”, propugnando el marxismo para que la crítica social que entraña la nueva literatura encuentre el cauce que la haga positiva, progresista, útil.

No podemos, sin embargo, prescindir del “uno”, del “primer motor” aristotélico, ni desprendernos de la idea de que el marxismo es una

suerte de deísmo desengañado. “El hombre posee una experiencia religiosa original e inderivable: lo divino pertenece a lo que primordialmente se da a la conciencia humana”³. El instinto de divinización es de tan insospechable poder, debido a las prehistorias culturales de la humanidad, que, a despecho del materialismo dialéctico o de la teoría evolucionista, el ser humano conserva intacta la idea de Dios como idea platónica, como subyacente psíquico, colectivo. El hombre, creyendo no tener nada que divinizar, ha resuelto divinizarse a sí mismo. El marxismo, al cabo, es una filosofía del estómago: premunido de ella se va al mercado y explica el alza o la baja de una cebolla. Creemos, por otra parte, en la “utilidad” de la obra literaria, sabiendo que con ella no se ha de comprar ninguna cebolla, pero que paulatinamente crea en el hombre un estado de conciencia, ya no de la necesidad de esa cebolla –que todos sabemos que la necesitamos– pero sí de la autodeterminación que puede darle. Necesitamos a la cebolla porque existe una noción de cebolla incorporada al acervo humano, ni más ni menos que la idea o noción de Dios. “Los contrarios se curan con los contrarios”, decían los antiguos romanos. También sabían que la historia se repite.

C. G.

[N. del E.]

Escritores y personajes citados:

Ralph Fox (1900-1936). Historiador y crítico literario inglés, cofundador del Partido Comunista Británico. Sus escritos como novelista, periodista, historiador, crítico literario, de teoría política, tuvieron en todo momento un fuerte acento social. En 1936 viaja a España para luchar en la guerra civil al frente del bando republicano, donde muere en acción. De sus libros destacan: *Capitan Youth*, *People of the Steppes*, *A Biography*, *Marx and Engels* y *Genghis Khan*.

Erich Fromm (1900-1980). Psicoanalista y filósofo alemán. Fue uno de los principales renovadores de la teoría y práctica psicoanalítica a mediados del siglo XX. Partidario de un socialismo humanista y democrático, basado en el humanismo dialéctico. Entre sus libros se destacan: *El miedo a la libertad* (1941) y *El arte de amar* (1956).

James Joyce (1882-1941). Escritor irlandés, uno de los más importantes e influyentes del siglo XX. Joyce es aclamado por su obra maestra, *Ulyses* (1922): novela experimental,

3 [N. del E.] I. M. (Bochenski): *La Filosofía Actual*, Fondo de Cultura Económica, México.

cada uno de cuyos episodios pretendía no sólo condicionar sino también generar su propia técnica literaria. Junto al «flujo de conciencia» se encuentran capítulos escritos al modo periodístico, teatral, de ensayo científico, imitación de inglés arcaico, hasta del esquema de preguntas y respuestas del catecismo.

Rafael Trujillo (1891-1961). Dictador dominicano, como generalísimo del Ejército, gobernó democráticamente desde 1930 hasta 1934 y de facto hasta su asesinato en 1961. Conocido popularmente como “*El Chivo*”, su dictadura estuvo caracterizada por el anticomunismo, la represión de toda oposición y por el culto a la personalidad.

Pablo García (1919). Cuentista y novelista chileno. Su escritura posee una técnica de la violencia, de la angustia suspendida, donde queda de manifiesto el instinto primario y el aislamiento del hombre. Entre sus obras se destacan: *El tren que ahora se aleja* (1952), *Los muchachos del Bar Pompeya* (1958), *La noche devora al vagabundo* (1965), *La tarde en que ardió la bahía* (1979) y *Finete en la lluvia* (1984).

Jaime Laso (1926-1969). Escritor y diplomático chileno. Entre sus obras se destacan: *El cepo* (1958), *La desaparición de Juan di Cassi* (1961), *El acantilado* (1962) y *Black y Blanc* (1970).

Nicolás Gogol (1809-1852). Escritor en lengua rusa. Su obra más conocida es *Las almas muertas* (1842), considerada por muchos como la primera novela rusa moderna. La mezcla de humor con realismo social, elementos fantásticos y formas de prosa no convencionales son la clave de su popularidad. Entre sus obras se destacan: *Diario de un loco* (1835), *Tarás Bulba* (1835) y *El inspector* (1836).

Franz Kafka (1883-1924). Escritor checo, su escritura se caracteriza por una marcada vocación metafísica y una síntesis de absurdo, ironía y lucidez. Su originalidad y el inmenso valor literario de su obra le han valido una posición privilegiada, casi mítica, en la literatura contemporánea. Su obra es expresiva, como ninguna otra, de las ansiedades y la alienación del hombre del siglo XX. Entre ellas se destacan: *La metamorfosis* (1916), *Carta al padre* (1919), *El proceso* (1925), *El castillo* (1926), *América* (1927) y *Diarios* (1937).

Samuel Beckett (1906-1989). Dramaturgo, novelista, crítico y poeta irlandés. Figura clave del teatro del absurdo. Su obra es fundamentalmente sombría y tendiente al minimalismo y profundamente pesimista acerca de la condición humana. Entre sus obras se destacan: *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951), *Esperando a Godot* (1952), *El innombrable* (1953), *La última cinta* (1958), *Chascos* (1976), *Company* (1979), *Catastrophe* (1982) y *What Where* (1983). Premio Nobel de Literatura (1969).

Nicolás Dobroliubov (1836-1861). Crítico literario ruso. Creador de la crítica que usa el pretexto de una obra literaria para hablar de los más diversos problemas morales, sociales y políticos.

Nicolás Chernishevski (1828-1889) Escritor, filósofo, crítico y socialista utópico ruso. Su novela: *¿Qué hacer?* (1863), escrita en la cárcel, describe al revolucionario ideal. En *Relaciones estéticas entre el arte y la realidad* (1855) formuló los principios capitales del arte realista.

Aleksandr Pushkin (1799-1837). Poeta, dramaturgo y novelista ruso, fundador de la literatura rusa moderna. Creador de un estilo narrativo –mezcla de drama, romance y sátira– que fue desde entonces asociado a la literatura rusa, influyó notablemente en escritores como Gogol, Dostoievski, Tolstoi y Tiútchev. Entre sus obras se destacan: *El prisionero del Cáucaso* (1821), *Los zúngaros* (1824), *Boris Godunov* (1831), *Eugenio Oneguín* (1825-1833) y *La hija del capitán* (1836).

Iván Turgénev (1818-1883). Novelista y dramaturgo, considerado el más europeísta de los narradores rusos del siglo XIX. En sus novelas de ambientación rural los temas dominantes son la frustración vital, los amores fallidos, la crítica a la vida rusa o las nuevas ideologías. Entre sus obras se destacan: *Diario de un hombre superfluo* (1850), *Memorias de un cazador* (1852), *Fausto: Historia en nueve cartas* (1856), *Rudin* (1857), *Padres e hijos* (1862), *Humo* (1867) y *Cuentos misteriosos* (1882).

León Tolstoi (1828-1910). Novelista ruso, uno de los más grandes escritores de la literatura universal. Sus más famosas obras son: *La guerra y la paz* (1865-1869) y *Ana Karenina* (1875-1877) y son tenidas como la cúspide del realismo. Sus ideas sobre la No Violencia, expresadas en libros como *El reino de Dios está en Vosotros* (1864) tuvieron un profundo impacto en personajes como Gandhi y Martin Luther King. Tolstoi tuvo una importante influencia en el desarrollo del movimiento anarquista y fue un entusiasta lector de el *Ensayo sobre la desobediencia civil*, del anarquista norteamericano Henry David Thoreau.

William Shakespeare (1564-1616). Dramaturgo, poeta y actor inglés. Es considerado el escritor más importante en lengua inglesa. Sus obras se caracterizan por la multitud de niveles en los que giran sus tramas, donde se entremezclan en forma magistral lo trágico y lo cómico, lo terreno y lo sobrenatural, lo real y lo fantástico. Entre sus obras se destacan: *Romeo y Julieta* (1595), *Hamlet* (1601), *Otelo* (1604), *El rey Lear* (1606), *Macbeth* (1606) y *La tempestad* (1609).

Fedor Dostoievski (1821-1881). Es considerado uno de los escritores más grandes de la literatura rusa y mundial. En sus novelas explora la psicología humana en el complicado contexto político, social y espiritual de la sociedad rusa del siglo XIX. Walter Kaufmann citó las *Memorias del subsuelo* (1864) como «la mejor obertura para el Existencialismo jamás escrita». Entre sus obras se destacan: *El doble* (1846), *Noches blancas* (1848), *Humillados y ofendidos* (1861), *Crimen y castigo* (1866), *El jugador* (1866), *El idiota* (1868-1869), *Los endemoniados* (1871-1872) y *Los hermanos Karamazov* (1879-1880).

Yerko Moretic (1929-1972). Profesor y crítico literario chileno. Por años ejerció la crítica en el diario *El Siglo*, órgano del Partido Comunista. Entre sus obras se destacan: *El relato de la pampa salitrera* (1962) y *José Carlos Mariátegui* (1970).

PESO Y GRACIA EN LA LITERATURA CHILENA

(*Excelsior*, México, 23/12/1962)

Un poeta chileno de la Generación del 38 –Eduardo Anguita–, al referirse a Pablo Neruda y a Vicente Huidobro, definió en una imagen rotunda los dos polos que magnetizan la poesía chilena. Para él, Neruda representaba el “peso” y Huidobro la “gracia”. Poeta denso el primero, anclado en la problemática de su tiempo *engagé* políticamente; poeta especulativo el segundo, incorpóreo, abstracto, que quisiera inventar el mundo a cada palabra.

Ampliando el juicio, el aserto de Anguita puede hacerse extensivo a toda la literatura chilena en general, en toda su variedad de géneros y formas. Así parece haberlo entendido Fernando Alegría en su reciente libro, cuyo título ya es revelador (*Fronteras del Realismo*), pues enuncia el sutil distingo de un concepto que se acepta a fardo cerrado, conociéndose mal y aplicándose peor. Desde su punto de partida, Alegría nos advierte que el acervo literario chileno está animado –casi coexistentemente– por dos tendencias antagónicas. Es como si en la visión chilena de la realidad se incrustase imperceptiblemente una suprarrealidad, siendo esta última la que imprime su sello peculiar al realismo en cuestión. La mejor contribución a la realidad es la de su interpretación. La realidad no es nombrar los objetos; el hombre ya dejó atrás esa etapa adánica del lenguaje.

“Es decir que cuando no bastó nombrar las cosas para hacer poesía –escribe Alegría–, se buscó el atributo de las cosas en su relación trascendente con el hombre. La literatura chilena se movió, entonces, en una zona sin fronteras, engañadora, mágica. Materia clara o bru-

mosa, pero siempre inconstante a la búsqueda de mano escondida, igualmente imprecisa. He aquí la clave de las tres grandes generaciones de escritores que produce Chile en la primera mitad del siglo veinte. Entre la realidad y la superrealidad, como quien dice entre la vigilia y el sueño, se persigue la imagen que habrá de individualizarnos en el mundo contemporáneo”.

* * *

Hay épocas en que una noción ha prevalecido sobre la otra: generaciones enteras que se instalan a este o al otro lado de la realidad. Lo particular del realismo chileno sería la aceptación tácita de una realidad bifronte. El propio libro de Alegría es una demostración de ello —feliz ecuación de “peso” y “gracia”—; bien escrito, ameno, de una facilidad de expresión que no excluye el hallazgo certero. Quizás podría reprochársele el haber adelgazado excesivamente sus “fronteras”.

Es lugar común entre los catedráticos y críticos soslayar un fenómeno que por sí sólo constituye un capítulo aparte dentro de la poesía chilena e hispanoamericana: Pablo de Rokha. Es inadmisibles continuar una actitud semejante, aunque no fuera más que por el bulto que hace su obra. Resultan cómicos los esfuerzos y esguinces que emplean los críticos para esquivar esa mole: pero la mole está ahí. Sería como soslayar el fenómeno Rivera dentro de la plástica mexicana. Arbitrarios o desiguales, las reservas que ambos inspiran no son sino prevenciones puristas; por más que se pretenda lo contrario se los juzga a través de la óptica del “bien decir”. Ello es tan absurdo cómo juzgar la ópera wagneriana desde la trinchera del *bel canto* o el teatro de Bertolt Brecht desde el concepto de lo que era y debía ser el teatro de Giraudoux. Gusten o no gusten, están ahí y es descomunal el peso y espacio que ocupan.

No es casual la relación con Rivera. El poeta chileno dentro de una concepción que vendría a ser hiperrealismo, ha realizado una poesía de masas —no necesariamente al alcance o gusto del pueblo—. Ha plasmado una epopeya abstracta, colectiva; leyéndolo se siente la inequívoca impresión de que él actúa según unas leyes no codificadas del realismo, sirviéndose de su torbellino dialéctico para expresar los

subsuelos de las tremendas transformaciones por las que atraviesa nuestro continente. De Rokha es el rapsoda del paso del subdesarrollo a la era tecnológica. Y esto es realismo, sólo que se adelanta: opera como forja de la marcha de la historia. Estos estratos que crujen, estas castas que se derrumban, esta gestación de un mundo nuevo, estos ruidos fenomenales que se esconden bajo una historia “oficial” de América –que son las realidades que se viven en nuestros países obsesidos por recuperar los siglos de retardo–, estas realidades, ¿en qué testimonios se reconocerán, no ya en 100 años sino en 20 o 10, en los poetas “pulcros” (su variedad es enorme) o en aquello que han forjado una obra a imagen y semejanza de las verdaderas solicitudes de la época? “Ni tanto ni tan poco..., de acuerdo..., se dirá. De Rokha es un poeta vociferante, uf...”. ¿No vivimos, acaso, una época de vociferaciones? ¿No ha pasado ya mucho tiempo desde que alguien le retorció el cuello al cisne de Darío? El sueño del autor de *Los Gemidos* –un arte de masas– comienza a ser una realidad. Y así como la sociedad francesa de 1850 se pareció a como la había pintado Balzac así también América Latina se parece más y más a la imagen que Pablo de Rokha ha dado de ella en su *poesía mural*, a golpes de machete. El verdadero realismo guía, corrige la historia.

* * *

Según Alegría, el realismo en la novela chilena habría nacido como una reacción al criollismo, “el geografismo botánico y geológico de las pasadas generaciones costumbristas”. La tónica social de la Generación de 1900–visible, especialmente, en Fernando Santiván– será continuada por la Generación de 1920 (Manuel Rojas, González Vera) y llegará a una crisis, a un atuendo marcadamente propagandista en la Generación del 38. Con la necesaria perspectiva, los ideales de la Generación del 38 aparecen ahora como una abigarrada marea de consignas y prédicas muertas. La vigencia puramente literaria de dicha generación –que cuenta con novelistas de talento indiscutible, tales como Nicomedes Guzmán, Reinaldo Lomboy, Francisco Coloane, Volodia Teitelboim– se resiente por el simple hecho de que adscribió a un realismo impuesto desde fuera. En épocas turbias de

la vida política de un pueblo es fácil caer en la consigna, en el burdo slogan. Se necesita una gran entereza para no caer en la trampa. Y la Generación del 38 parece no haber poseído la entereza necesaria. Su visión de una sociedad más justa es menos el fruto de una maduración interna que del mero clamor de las asambleas. De allí que haya poca relación entre los propósitos en que tales obras fueron escritas y su efecto real. La forma literaria fue rebajada a un plano puramente instrumental. Pero el único realismo válido y auténtico para un escritor –puede decirse junto con Michel Butor– reside en la forma artística y no en lo que esta expresa. Definamos. Hay una peligrosa tendencia a considerar que una obra realista es aquella que “sirve” en un plano de utilidad más o menos inmediata. En tal caso, el relato de una tara psicológica sería menos “realista” que la descripción de una huelga. Absurdo, puesto que el único punto de referencia para definir nuestro realismo es la actitud con que nos enfrentamos a tal o cual parcela de realidad. Esto es tan cierto como que no existen temas realistas a priori; todo el realismo depende de cómo mira un autor un fenómeno cualquiera, siendo imprescindible que el fenómeno expresado esté de acuerdo con la visión particular que le dio origen. Esta es la lección que han dado novelistas como Manuel Rojas, a cuyas obras Alegría las define como “novelas trascendentalistas”.

* * *

Se ha exagerado un tanto en llamar asocial a la Generación del 50. Es obvio que después del fracaso de una generación netamente social, como es la que la precede, los nuevos escritores hayan escogido un ángulo de interpretación que estuviese equidistante de consignas dudosas y de la crónica inmediata.

“En el fondo –observa Alegría–, ellos parecen flotar entre una clase aristocrática, insostenible como tal debido a su ruina económica, y una clase media a la que aún no se asimilan profesionalmente”. Más adelante añade que dicha generación “mira cara a cara sus defectos y se dispone a construir la estructura de un nuevo poder”. Los escritores del 50 que alcanzan mayor popularidad –Jaime Laso, José Donoso, Enrique Lafourcade, etc.– serían todos exponentes de la fase analítica

de esta crisis. Su acción gravita, pues, de lleno en lo social. Para estos escritores lo social recae en lo ético, no en lo político. Las verdaderas transformaciones colectivas se imponen desde el interior del sistema que se pretende caduco, a través de una confrontación con nosotros mismos. El elemento político, para la Generación del 50, es a posteriori de esta previa revisión ética. Esta es la diferencia; de allí la confusión.

C. G.

[N. del E.]

Escritores y artistas citados:

Eduardo Anguita (1914-1992). Poeta chileno. Su libro *Venus en el pudridero* (1967) es una de las cumbres de la poesía chilena. Su obra conjuga una imaginación vivaz con la desnudez del filosofar y del teologar, en una síntesis concreta de alta poesía, que deja de manifiesto su profundo catolicismo. Entre sus obras se destacan: *Tránsito al fin* (1934), *Rimbaud pecador* (1936), *Palabras al oído de México* (1960), *El poliedro y el mar* (1962) y *Poesía entera* (1970). Premio Nacional de Literatura (1988).

Pablo Neruda (1904-1973). Poeta chileno, considerado uno de los mayores y más influyentes del siglo XX. Entre sus obras destacan: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Residencia en la tierra* (1935), *España en el corazón* (1937), *Canto general* (1950) y *Odas elementales* (1954). Premio Nobel de Literatura (1971).

Vicente Huidobro (1893-1948). Poeta chileno, es considerado uno de los creadores vanguardistas más importantes de la primera mitad del siglo XX. Creó y difundió la corriente del creacionismo, en la que se resume lo mejor del cubismo y el futurismo. Entre sus obras se destacan: *Horizon carré* (1917), *Poemas árticos* (1918), *Ecuatorial* (1918), *Temblor de cielo* (1931), *Altazor* (1931), *El ciudadano del olvido* (1941) y *Últimos poemas* (1948).

Fernando Alegría (1918-2005). Escritor, crítico literario y diplomático chileno. Una de las figuras más destacadas en la introducción de la literatura latinoamericana en los Estados Unidos, donde su influencia fue enorme. Sus obras sobre historia de la literatura –*La novela hispanoamericana del siglo XX* (1967), *Literatura chilena del siglo XX* (1967), *Literatura chilena contemporánea* (1969), *Literatura y revolución* (1970), *Literatura y praxis en América latina* (1974)– se encuentran entre lo principal del género. Como novelista el reconocimiento masivo le llegaría con *Caballo de copas* (1957).

Pablo de Rokha (1894-1968). Poeta chileno, produjo una de las obras más originales de las vanguardias latinoamericanas de comienzos del siglo XX. Su obra fue siempre fiel a su visión de mundo: anárquica y contestataria, rupturista y polémica. Entre sus libros se cuentan: *Los gemidos* (1922), *Cosmogonía* (1925), *U* (1926), *Idioma del mundo* (1958), *Genio del pueblo* (1960), *Acera de invierno* (1961), *China Roja* (1964), *Estilo de masas* (1965) y *Mundo a mundo* (1967). Premio Nacional de Literatura (1965).

Diego Rivera (1886-1957) Pintor mexicano, considerado uno de los principales muralistas de su país. Después de una larga estadía en Europa regresa a su país identificado con los ideales de la Revolución. Durante la década de los años 20 realiza

grandes composiciones murales en las que Rivera abandona las corrientes artísticas del momento para crear un estilo nacional que reflejara la historia del pueblo mexicano, desde la época precolombina hasta la Revolución, con escenas de un realismo vigoroso y popular. Artista comprometido políticamente, Rivera reflejó su adhesión a la causa socialista en sus propias realizaciones murales y fue uno de los fundadores del Partido Comunista Mexicano.

Bertolt Brecht (1898-1956). Director teatral y dramaturgo alemán. En 1928, escribió un drama musical, *La ópera de los dos centavos* (conocida en algunos países como tres centavos), con el compositor alemán Kurt Weill. Este musical, basado en *The Beggar's Opera* (1728) del dramaturgo inglés John Gay, era una cáustica sátira al capitalismo y se convirtió en el éxito teatral más importante de Brecht. Se estrenó en 1928 en Berlín.

Jean Giraudoux (1882-1944). Novelista y dramaturgo francés. Ganó reconocimiento al final de la I Guerra Mundial, después de publicar algunas novelas como *Eglantine* (1927), a la que siguieron exitosas obras de teatro: *Sigfrido* (1928), *Intermezzo* (1933), *No habrá guerra de Troya* (1935), *Electra* (1937). Muchas de ellas eran adaptaciones de historias de la antigua Grecia.

Rubén Darío (1867-1916). Considerado el padre del modernismo. Darío participó de muchos movimientos literarios en Chile, España, Argentina, y Nicaragua. En Chile publica *Abrojos* (1887) y *Azul* (1988), libro clave en la recién iniciada revolución literaria modernista.

Honoré de Balzac (1799-1850). Novelista francés, uno de los más importante de la primera mitad del siglo XIX y el principal representante, junto con Flaubert, de la llamada novela realista. Elaboró una obra monumental, la *Comedia humana*, ciclo coherente de varias decenas de novelas cuyo objetivo es describir a la sociedad francesa de su tiempo. De este magno proyecto, 50 de las 137 novelas que debían componerlo quedaron incompletas. Entre ellas destacan: *La piel de Zapa* (1831), *Louis Lambert* (1845), *Eugenia Grandet* (1834), *Papá Goriot* (1834), *La misa del ateo* (1836) y *Esplendor y miseria de las cortesanas* (1847).

Fernando Santiván (1886-1973). Novelista y cuentista chileno. Tuvo en Tolstói al maestro y guía de sus ideales humanistas, filosóficos y estéticos. Entre sus obras se destacan: *Robles, Blume y Cía.* (1923), *La cámara* (1945), *El mulato Riquelme* (1951), *Memorias de un tolstoiano* (1955) y *Confesiones de Santiván* (1958). Premio Nacional de Literatura (1952).

Manuel Rojas (1896-1973). Escritor chileno. En sus novelas se interna en los vericuetos de la pobreza, el desamparo, la estolidez, la solidaridad, los prejuicios sociales. Rojas posee un estilo claro, sencillo, motivador, que obliga a leerlo. Entre sus obras se destacan: *Lanchas en la bahía* (1932), *Mejor que el vino* (1958), *Punta de rieles* (1960), *La oscura vida radiante* (1971) e *Hijo de ladrón* (1951), texto que lo remitió a la gloria. Premio Nacional de Literatura (1957).

José Santos González Vera (1897-1970). Se le considera como el primer y mejor escritor chileno minimalista. Su estilo destaca por lo sobrio, sencillo y depurado, y al mismo tiempo insólito, humorístico y fuera de lo común. Entre sus obras se destacan: *Vidas mínimas* (1923), *El conventillo* (1928), *Alhué* (1928), *Cuando era muchacho* (1951) y *Necesidad de compañía* (1968). Premio Nacional de Literatura (1950).

Nicomedes Guzmán (1914-1964). Novelista y poeta chileno de la Generación del 38 –*neorrealista*, comprometida socialmente–. Sus temáticas revelan y juzgan la vida de la clase social chilena más pobre de inicios del siglo XX. Entre sus obras se destacan:

Los hombres oscuros (1939), *La sangre y la esperanza* (1943), *Autorretrato de Chile* (1957) y *El pan bajo la bota* (1960).

Reinaldo Lomboy (1910-1974). Escritor chileno, inserta su trabajo en lo que se ha llamado la literatura social, esto es, la denuncia de los maltratos e injusticias que recibieron en su existencia tanto los mapuches como los pobres campesinos que trabajaban tierras infértiles. Autor de dos obras importantes: *Puerto de hambre* (1964) y *Ránquil* (1942); esta última lo inmortalizó en las letras chilenas.

Francisco Coloane (1910-200). Novelista y cuentista chileno, a quien le debemos el conocimiento de las regiones más desconocidas de nuestra geografía y la recreación de la vida simple de seres humanos victoriosos o derrotados, pero siempre empeñados en una lucha sin tregua en medio de la magia, el misterio, los sueños, la realidad y la leyenda. Entre sus obras se destacan: *Cabo de Hornos* (1941), *El último grumete de la Baquedano* (1941) y *Tierra del Fuego* (1956). Premio Nacional de Literatura (1964).

Volodia Teitelboim (1916-2008). Político y escritor chileno. Su escritura está fuertemente marcada por la redacción de memorias, biografías y ensayos literarios. Su novela *Hijo del salitre* (1952) marcó un hito en la narrativa social. Los libros de memorias *Un muchacho del siglo XX* (1997), *La gran guerra de Chile y otra que nunca existió* (2000) y *Noches de radio* (2001), recogen desde su perspectiva política y social un gran arco de situaciones y vivencias del Chile del siglo XX. Premio Nacional de Literatura (2002).

Michel Butor (1926). Escritor francés. *La modificación* (1957), su más famosa novela, es uno de los pilares de lo que se conoció como la Nouveau Roman, representado por escritores como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet o Claude Simon. Sin embargo, Butor escogió nuevas formas experimentales: y en *Mobile* (1962) una obra ingente, fabricada con distintos elementos (enciclopedias, descripciones de coches, artículos de prensa...) trataba de representar la sorprendente realidad contemporánea de los Estados Unidos.

Dossier

UNA EXPERIENCIA LITERARIA

Definir nuestra posición de nuevos escritores chilenos supone necesariamente un vistazo, aunque somero, a la generación inmediatamente anterior.

Antes de 1950, los nuevos escritores —algunos ya populares hoy día— eran aún seres anónimos. A falta de una ocupación más interesante, vivíamos entregados a una bohemia frenética y desesperada. Éramos un conjunto de jóvenes reunidos por el azar: el pintor Carlos Faz, muerto trágicamente a los veintidós años; el poeta Enrique Lihn, el mimo Jodorowsky, hoy en Francia; Lafourcade, la pintora Carmen Silva —nuestra musa—, Jorge Edwards, María Eugenia Sanhueza, el poeta Alberto Rubio... Bebíamos en las fuentes de la filosofía sartreana y, aunque no adoptábamos las formas exteriores de un existencialismo de *music hall*, en privado dábamos pábulo por nuestras actitudes frente al medio social. Nos preparábamos, sin saber claramente para qué, en medio de torturas íntimas; pugnábamos por salir, por hacer oír nuestras voces. De vez en cuando, figuraban nuestros nombres en alguna publicación de escasa resonancia, y siempre relacionados más bien con algún aspecto de escándalo que de verdadero valor cultural. Los escritores más jóvenes en ese momento eran Francisco Coloane, Oscar Castro, Nicomedes Guzmán. Contaban con una vasta masa de lectores. Al no encontrar en ellos rasgos afines, nos sentíamos condenados a un aislamiento irremediable. Nuestros predecesores no se andaban con tantas dudas; iban recto al grano, a fines más o menos concretos: se orientaban hacia el campo social, hacia un esteticismo criollista o hacia la exaltación de valores vitales. En muy escasa medida dábamos visto bueno a aquella literatura; en todo caso, rechazábamos de plano lo oficial: la definíamos despectivamente como “burguesa”. Los escritores consagrados, pese a su prestigio y a sus premios, dejaban insensible a esta “Generación del 50”, inconformista y rebelde, la cual prefería conocer la literatura extranjera. Y la razón era lógica. Los escritores maduros no tocaban nuestra sensibilidad, no teníamos nada

que aprender de ellos, pues permanecían engolfados en asuntos que la juventud ya no vivía. Nos encontrábamos en una etapa de inquietudes nuevas, con nuevas perspectivas filosóficas y estéticas.

Los rasgos que unían a estos jóvenes ultraindividualistas —que entre sí sostenían relaciones violentas y de acerba crítica— eran todos aparentemente negativos: inconformismo, rebeldía, pasión iconoclasta, apatía por problemas que no fueran los del individuo, escepticismo y desencanto. No aceptábamos la vida tal como se presentaba; queríamos mejorarla, transformarla, pero sólo ofrecíamos los problemas, no la solución. Cada uno de nosotros era en sí una protesta. Estábamos especialmente dotados para poner el dedo en la llaga. Éramos asociales, en el sentido más lato del término, es decir, ajenos a la cábala literaria que, como mal endémico y hasta necesario, se destilaba en tertulias y cenáculos. Todo nos parecía corrupto, sospechoso, desagradable, feo. Como individuos éramos típicos *outsider*, mucho antes de que el vocablo se pusiese de moda. No comulgábamos con intereses de grupos, ni de partidos; no adheríamos a convencionalismos, realizábamos un proceso de lenta maduración personal, observando el mundo al margen del núcleo social al cual pertenecíamos; éramos poseedores de un sentido crítico sobremanera desarrollado. En lo político —qué duda cabe— éramos radicalmente escépticos: no creíamos en partidos ni ideologías; conceptos como “democracia”, “patria”, “honor” no eran para nosotros sino palabras huecas que, a modo de un vocabulario enfermo, habían perdido su tono, en un mundo en que —al decir de Pierre Mabille— hasta Dios era metido en el redondel de aventuras dudosas. Flotaba en el aire la desconfianza y hasta la agresividad, el rechazo inapelable a valores tradicionales. En el fondo, la nueva generación anhelaba manifestarse, obtener el reconocimiento, lograr eco, establecer diálogo.

Nuestro programa, a grandes rasgos, era el siguiente:

1. Superación definitiva del criollismo.
2. Apertura hacia los grandes problemas contemporáneos: mayor universalidad en concepciones y realizaciones.
3. Superación de los métodos narrativos tradicionales.
4. Audacias formales y técnicas.

5. Mayor riqueza y realismo en el buceo psicológico.
6. Eliminación de la anécdota.

Ahora, con la perspectiva que nos han dado algunos años, podemos ver que el desplazamiento del criollismo ha obedecido ciertamente a razones más profundas que las dadas por ciertos cronistas, que sólo se han ocupado de él para tratar de sepultarlo de una plumada. El criollismo, como aporte al desenvolvimiento literario chileno, ha representado un valor innegable, pero llegó a momificarse al convertirse en un recetario convencional, al suprimir el *élan* personal. Nosotros quisimos escribir los libros que no habíamos leído, porque obedeciendo a Alain comprendimos que se llega a ser artista haciendo uno mismo lo que quiere leer, así como para un pintor no hay otra manera de ver un bisonte que pintándolo. Por este camino comprendimos que, en primera instancia, la creación artística era para la propia función, para uso íntimo. Ya sé que dirán a esta altura: “No, señor, se escribe para los demás...”. Conforme, pero sólo en la medida en que la creación artística es fiel a esa íntima visión de lo que uno quiere leer —escribiéndolo— para que otros también lo conozcan y lean.

Siguiendo con el criollismo, hemos pensado que debe analizársele con cierto detenimiento. ¿Por qué el criollismo se encarna preferentemente en el huaso y en el agro? Creo que los motivos habría que ir a buscarlos en el abstruso y nada literario dominio de la economía, rama del saber que me es un tanto ajena. Pero he aquí mi modesta opinión: cuando el salitre era la principal entrada del erario nacional, la literatura estaba, consciente o inconscientemente, dando importancia a esos temas: el Norte, el minero, la pampa, etc. Hay toda una literatura que lo confirma. A partir de la gran crisis salitrera, la atención se derivó hacia otros aspectos de nuestra realidad productora: la solución se la buscó en el campo. Desde entonces, el fomento de la agricultura constituyó el programa de los gobiernos. La atención estatal se volcó en este asunto, todas las miradas se volvieron hacia el campo y, como un reflejo lógico, los escritores también volvieron su mirada hacia la tierra. Ellos respondieron a un fenómeno de incitación colectiva. La literatura como reflejo de las necesidades de una época había cumplido su cometido.

Posteriormente, los problemas de Chile han sido tanto del orden económico como de otros órdenes, tan reales como los anteriores, pero más sutiles. Son males cancerosos, ocultos, abstractos: la relajación moral, la corrupción política, administrativa y social, la quiebra de los valores tradicionales, el aislamiento del individuo y su ocaso en cuanto tal, para ser reemplazado por kafkianas y deshumanizadas instituciones; el fracaso del matrimonio, base de la familia y del futuro social, etc. La literatura, pues, cambió de rumbo, porque tuvo que responder a incitaciones diferentes. Seguir en el criollismo equivalía a hacer lo que hace el avestruz. Había problemas de más urgente denuncia, era preciso sacarlos y mostrarlos. Es lo que se ha hecho con posterioridad a la “generación del 38”. Los problemas de una época crean y determinan su estética. Ante estos problemas hay dos posibles reacciones: reflejarlos o evadirlos. Simultáneamente a Nicomedes Guzmán y sus epígonos, que reflejaron fielmente su momento histórico, floreció otro grupo de escritores muy bien dotados, pero un tanto anémicos, ajenos al compromiso que, lejos de reflejar aquellos problemas, los eludieron, creando una literatura de evasión, exquisita, de élite. Su escasa circulación encontraba eco en minorías cultas y refinadas: es el caso de los mandragoristas: Braulio Arenas, Anguita, Teófilo Cid. Tales escritores, de gran inteligencia y de brillantes atributos intelectuales, estaban abiertos a la inquietud espiritual del mundo entero y recibían la influencia de la literatura francesa de vanguardia en su parte menos acorde con nuestro temperamento, aquello que para nosotros eran bonitos juegos estériles. Todo fenómeno de expresión creadora supone una previa ubicación del objeto receptor. La unilateralidad de tales escritores se debía, tal vez, a que escogían temas vagos y subjetivos, de raigambre europea, que no sintonizaban con el momento actual chileno. Por tal motivo, el chileno no se ha sentido interpretado por ellos. Los nuevos escritores se identificaron en forma muy parcial con ese otro grupo de iconoclastas. Simpatizaban en ese aspecto de abierta comprensión de los grandes problemas del hombre, pero se distanciaron en ese punto en que la literatura debe elegir entre ser una forma de arte por el arte, sin más finalidad que ella misma, o la literatura que apunta hacia fines determinados, ya sean psicológicos o sociales. Previsiblemente

ese grupo de escritores tan bien dotados no dio novelistas, excepto uno, nada desdeñable: Guillermo Atías que, justamente, abjuró de esa actitud esteticista. Nosotros sabíamos –nuevamente con arreglo al concepto de Alain– que no hay sentimiento estético puro, que son nuestras pasiones –el amor, la ambición, la avaricia– que se volvían estéticas por la purificación. El hombre no debía llegar a la belleza ya purificado; caso contrario, sería esteta y no artista. Los nuevos escritores se sabían en un país en formación. Teníamos la sensación de que todo estaba por hacerse, empezando por lo primero: derribar a los monstruos sagrados e intocables, desenmascarar la complicidad de la mentira. Hemos sido fieles con el fin más legítimo de la verdadera prosa: la de ser intérpretes de una época. Los períodos decadentes de la literatura coinciden con el olvido de esa premisa tan necesaria. ¿Qué teníamos en común con las pirotecnias surrealistas? Nada. Éramos otra cosa, no se sabía claramente qué, pero éramos algo distinto en todo caso, más pujantes, más vitales, más briosos, menos finos por la finura misma, menos refinados por el refinamiento mismo; queríamos hacer algo de nuestra literatura y con nuestra literatura. Si lo hemos conseguido es cosa que aún no puede colegirse, pero nuestra mirada está puesta en esa otra realidad, equidistante del localismo criollista y del exquiritismo importado de París.

Nosotros comprendimos una verdad muy simple: que la novela chilena se definía por limitaciones geográficas: una novela del Norte, una del Centro y otra del Sur. Las obras que nos hablaban de faenas mineras pertenecían al primer tipo; las del segundo tipo se ubicaban con preferencia en Santiago, con un atuendo personal característico (conventillos y bajos fondos, los angurrientos y los hijunas); el tercer tipo lo conformaba el criollismo que se extendía aproximadamente desde Curicó al sur: vacas, trillas, espuelas, hasta desaparecer del escenario, vale decir, hasta Chiloé. Podían agregarse algunos matices a esta clasificación un tanto burda y demostrar que en Chiloé no terminaba la literatura chilena, pues a esta altura asomaba la novela isleña o chilota y, aún más al sur, el relato magallánico... Y todo esto, sin olvidar un tipo independiente: la novela del puerto, que, en verdad, forma legión...

Comprendimos que en ninguna de estas parcelaciones geográficas aparecía el hombre chileno visto en profundidad, como ente metafísico,

pues el chileno no era ni el Centro, ni el Norte, ni el Sur: el marco geográfico era sólo su circunstancia. El común denominador de lo chileno quedaba ausente. Comprendimos entonces que era necesario llegar más allá de un simple mundo objetivo o meramente documental. Es lo que la generación de los mandragóricos intentó hacer en sus infortunadas incursiones en prosa; digo infortunadas, pues era esencialmente una generación de poetas, y la poesía y la ficción son dos géneros perfectamente diferenciados y no queda impune la experiencia de controvertirlos. Comprendimos que la expresión de un estado de alma escrita por un novicio era inmensamente más significativa que la descripción prolija de una faena agrícola hecha por un maestro. Se había caído en el olvido de que el objeto principal del escritor era crear situaciones y personajes que recogiesen vibraciones humanas significativas en cuanto tales, en su singularidad y no en su relación con tal o cual circunstancia, ya fuera huelga minera o esa naturaleza de cartón piedra usada por los criollistas seguidores de Mariano Latorre. Nosotros somos frutos de una reacción. Como artistas teníamos un criterio forjado en una crisis de valores, en un descoyuntamiento doloroso. Éramos más conscientes del momento histórico, y no se crea que lo éramos porque estuviésemos más preparados o tuviésemos más títulos para ello: éramos más conscientes por necesidad. Era cuestión de vivir o morir. Muchos se han preguntado qué buscábamos. “¿Qué buscan estos jóvenes anárquicos?”. Plumas patricias se encargaban de tildarnos de locos y hasta de granujas. ¿Qué buscábamos? Ya lo hemos dicho en artículos y ensayos breves: tal vez “desfacer los entuertos”. Estábamos haciendo una renovación. No aceptábamos los valores tradicionales; habíamos sido educados en colegios que en su asignatura de “castellano” incluían libros que nos hacían bostezar y que, años después, dueños ya de juicio crítico, pulverizaríamos, no encontrando en ellos vigencia alguna. Pero este espíritu iconoclasta en muy contados casos alcanzaba visos de frivolidad o de escándalo promovido para llamar la atención, como aquellos surrealistas que hicieron nacer sus piruetas del cadáver de Anatole France. Este espíritu iconoclasta estaba motivado por un profundo inconformismo. Habíamos recibido una pesada carga de costumbres, hábitos, gustos que, a la postre, actuaban sobre nosotros como un traje demasiado estrecho. Nos negábamos a

aceptar aquello que nos imponían como bueno por la simple razón de que el hábito lo había decretado así. Apartamos de nuestra vista todo vacuo oropel y aguzamos nuestras pupilas para ver aquel residuo último de las cosas, y aprisionarlo. Demostramos que era posible crear en prosa sin recurrir a la anécdota. Sabíamos que lo que valorizaba a una obra literaria –tanto como a una pintura o a una melodía– era su capacidad de enriquecimiento de la realidad sensible y no la sujeción a ciertos moldes establecidos. Y así, casi sin darnos cuenta, llegamos a enunciar un problema que ocupa la atención de ensayistas y comentaristas de nuestra literatura: la cuestión de la chilenidad. Debo decir, en primera instancia, que éramos ajenos a la expresión de una chilenidad de utilería o de giros del tenor siguiente: “L’escopeta está cargá, allí en la risquera. ¿Te quean pieiras pa l’honda?”. Esto para nosotros no era lo chileno, era simplemente hablar mal. En la captación de la realidad chilena actual salían al paso variados obstáculos. Estábamos ya muy lejos de Blest Gana y su ingenuo naturalismo, que era la más alta expresión de chilenidad en cuanto a espíritu, no necesariamente en cuanto a calidad. En el autor de *Martín Rivas* se encontraban sintetizados los rasgos esenciales que conformaban lo típicamente chileno, porque en tiempos de Blest Gana la multiplicidad de rasgos convergía a formar un todo susceptible también de ser expresado como todo, cosa que no encontrábamos nosotros debido a un desmembramiento de realidades, sin rasgos uniformes. Crear caracteres y personajes no era como alinear un ejército. De buenas a primeras nos hemos visto impedidos de recoger lo único de esa realidad, su cosa esencial. Con posteridad a Blest Gana ha venido el lento proceso de integración con lo universal, que culmina al parecer en la generación de escritores a la cual pertenezco. Hemos ido mostrando el alma de la chilenidad, no su apariencia, no sus aperos. Hemos comprendido que para evaluar el consejo de Tolstoi: “Describe bien a tu aldea y serás universal”, era necesario ser más sutil. Porque atenerse a la sola letra del consejo tolstoiano llevaba a una expresión pobre, inexacta, mentirosa. Tolstoi se refería a describir el alma de esa aldea, su psicología a través de un conjunto de personajes.

Ahora, saliendo de la literatura y viendo el fenómeno desde un ángulo general, es fácil advertir rasgos que diferencian substancialmente a

nuestra generación de las precedentes. Los hombres y mujeres que en la actualidad oscilan entre los veinte y los cuarenta años han nacido con una herencia desastrosa; han nacido de un mundo en descomposición, atemorizado, amenazado, acobardado. Hemos nacido junto con las profundas y repentinas mutaciones de una civilización vertiginosa que no da tiempo para la maduración coherente, progresiva y armónica; hemos madurado como a martillazos en aquellos aspectos más afectados por el cambio: el religioso, el político, el social, el económico. Este avance arrollador no ha dado tiempo para que las generaciones mayores caminen al mismo paso que las recientes. El divorcio ha sido inevitable. Creemos, sin sombra de petulancia, que no somos el resultado de una trayectoria. Hemos nacido por generación espontánea, no hemos nacido de una tradición, y en caso de que esta exista —ya en lo literario, en lo político, en lo jurídico— no la acatamos, pues sentimos sospechosamente que ella se amolda a cánones caducos, inactuales, que dejan sin expresar lo recóndito, lo esencial, lo verdaderamente importante, y que esas leyes fueron creadas para la defensa de un patrimonio, pero no para la expansión de ese patrimonio que beneficie a todos. La ignorancia recíproca también ha sido inevitable: los movimientos no coinciden. La generación precedente se aferra al legado recibido de nuestros abuelos que, aplicado al orden actual vacila y se derrumba; las nuevas generaciones vagan, entretanto, disponiéndose a dar el gran salto definitivo. El presente casi no existe, se vive en pretérito o proyectado hacia el futuro. No contamos aún con pautas seguras para seguir una acción en tiempo presente. Al parecer, aquí reside el conflicto: somos algo así como huérfanos, desprovistos de pasado y no terminamos por embarcarnos en la gran aventura que nos señala el cambio que hemos vivido. La fe religiosa está lejana; a veces pensamos nostálgicamente en su efecto reconfortante, pero tampoco abrazamos la fe —o presunta fe— científica. No se necesita ser un Pico de la Mirándola para comprender que la ciencia es prepotente, soberbia y destructora. Podemos decir, junto con Bertrand Russell, que una de las cosas más tristes del momento actual es que quienes manejan el poder son torpes y quienes poseen fantasía e inteligencia se ven inmovilizados por la duda y la indecisión. Necesitamos caminar un largo tránsito antes de llegar a vislumbrar posiciones definitivas.

Lo que vayamos descubriendo lo iremos entregando. Por el momento, quién lo duda, no hemos cumplido aún nuestro ciclo.

CLAUDIO GIACONI

LOS AÑOS DE LA DIFÍCIL JUVENTUD

por Jorge Edwards

Ahora, con largos años de perspectiva, tengo la impresión de haber ingresado a la literatura por dos caminos diferentes, en cierto modo contrapuestos: el de la fascinación estética y el de la cavilación, la duda, la inquietud de una especie que podríamos llamar moral y hasta religiosa. Sospecho que tomé el primero de los caminos cuando descubrí de niño el universo de la música y cuando un poco después, en los bancos del colegio, leí por azar, por ociosidad, por lo que fuera, versos de San Juan de la Cruz, de Quevedo, de Arthur Rimbaud, lecturas que fueron continuadas de un modo natural con escritores españoles de la generación del 98 y con el James Joyce de *Dublineses* y de *Retrato del artista adolescente*.

En mi caso particular, el segundo de los caminos, el de la reflexión filosófica y moral, fue abierto en gran parte por la lectura adolescente, a partir de los catorce años de edad, de los ensayos de Miguel de Unamuno. Leer a Unamuno en ese momento significó para mí entrar en la órbita, en la atmósfera intelectual, de una serie de escritores citados con insistencia y con admiración entusiasta por el autor de *El sentimiento trágico de la vida*. Fue una iniciación en el sentido más propio y profundo del término.

Entre aquellos autores del mundo unamuniano había dos grandes clásicos, Cervantes y Shakespeare, y dos pensadores que ya podríamos llamar modernos, Jean-Jacques Rousseau y Soren Kierkegaard.

Ahora releo los cuentos de *La difícil juventud* de Claudio Giaconi, textos que mucha gente de mi generación conoció antes incluso de su aparición en forma de libro, en el año remoto de 1955, en tiempos de juventud plena, agitada y sin duda endiabladamente difícil, y me encuentro casi a boca de jarro con los últimos nombres. Gabriel, protagonista del relato que le da el título al libro, cuyo apellido se conoce pero nunca se nombra, como si nombrarlo introdujera un lastre

excesivo de realidad, lastre reservado para la madre y el hermano del personaje, declara en uno de los episodios centrales, en forma ostentosa y provocativa, que está leyendo las *Confesiones*, de Rousseau. Sigue una discusión en la que Gabriel destaca la nobleza del ginebrino, su marginalidad superior (“Un incomprendido, un hombre que apuntó demasiado alto...”), su espíritu revolucionario. El contradictor de Gabriel, que no por nada es un sacerdote, el padre Pablo, rechaza lo que llama el narcisismo de Rousseau, manifiesta su desconfianza frente a las revoluciones y hace una curiosa apología de Voltaire, de su lucidez y su perspectiva, cosa que Gabriel escucha con evidente disgusto y hasta “con una especie de horror”.

En otro párrafo del mismo cuento se habla de Kierkegaard, y se lo cita, precisamente, para criticar al padre Pablo, para indicar que su actitud ante la religión no coincidía en absoluto con la de los Caballeros de la Fe del pensador danés. La crítica no sería interesante, no tendría un sentido revelador, si el padre Pablo fuera un ser enteramente mediocre. Pero el padre Pablo es más que eso. El lector adivina que en su juventud ha tenido ideales, inquietudes superiores, y que con el tiempo se ha cansado, terminando por adaptarse al mundo eclesiástico institucional con toda su rutina. En buenas cuentas, la juventud, según Giaconi, inevitablemente difícil, es un período de mayor nobleza y de mayor riesgo, así como la edad trae de un modo implacable rutina y deterioro de todo orden. El texto tiene muchos personajes, pero funciona en forma binaria, como juego de oposiciones entre Gabriel, con su ídolo Jean-Jacques Rousseau, y el padre Pablo con su admirado Voltaire. La visión de Gabriel, en contraste con los conceptos volterianos de su interlocutor, podría definirse como romántica o neorromántica. Lo curioso es que el libro cita el romanticismo de diversas maneras, sin excluir, en *El conferenciante*, el tono de humor y la caricatura. Me imagino que Claudio Giaconi, al escribir así, al transformar el tema del romanticismo en materia literaria, percibía con agudeza el carácter anacrónico, marginal, que tenía la sensibilidad romántica, en cualquiera de sus expresiones, en el Chile de los años cincuenta. El Huidobro de *Altazor*, ligado al movimiento romántico por los vasos comunicantes de la vanguardia, había muerto. Neruda había renegado de *Residencia en la tierra* y se encontraba en lo mejor de su etapa estalinista. Ahora

bien, las afinidades de Giaconi, como las de casi todos los escritores de nuestra generación, iban por el lado de las *Residencias*, cerca de Huidobro vanguardista y del Nicanor Parra de los antipoemas.

Los epígrafes siempre son enormemente reveladores, sobre todo en un libro como éste, donde la literatura y la reflexión literaria forman parte del texto. Alone al escribir su comentario crítico dominical en los días de la publicación de *La difícil juventud*, pareció caer recién en la cuenta de esto. Ahora bien, Alone, precisamente, era un típico volteriano, un epígono del Chile afrancesado y laico que ya había entrado en crisis en aquella década. Estaba lejos del subjetivismo angustiado de Rousseau, el que entusiasmaba a Unamuno, así como estaba lejos de las nociones contemporáneas de intertextualidad. Uno de los epígrafes de *La difícil juventud*, válido, a diferencia de la mayoría de los epígrafes del libro, para todo el conjunto de cuentos, proviene de *Soliloquio del individuo*, uno de los primeros antipoemas importantes de Parra:

*Me preguntaron que de dónde venía
Contesté que sí, que no tenía planes determinados
Contesté que no, que de ahí en adelante.*

Era todo un programa, desde luego, pero un programa, por así decirlo, sin imposiciones programáticas, que ponía en tela de juicio los viejos principios de la lógica formal. Quedaban lejos el regionalismo narrativo y los realismos de todo orden, sin excluir el realismo socialista que se nos predicaba con la mayor seriedad desde las filas de la izquierda militante. Podríamos aceptar, quizás, la idea sartriana del compromiso en la obra narrativa, pero incluso en este aspecto tengo ahora serias dudas. El presente, y a él pertenece la revisión actual de un libro, altera el pasado, cosa que me parece haber leído una vez más; dicho de otro modo, en el ensayo de Claudio Giaconi sobre Gogol, *Un hombre en la trampa*, curioso gemelo ensayístico de *La difícil juventud*. En los años cincuenta parecía que el autor central de la literatura francesa de la época era Jean-Paul Sartre. Desde la perspectiva de hoy, desde las relecturas actuales, tengo la impresión, en cambio, de que el Albert Camus de *El extranjero* estaba mucho más cerca del tono, de la atmósfera, de la “extrañeza” que se respiraba en los relatos de Giaconi. Es probable que Giaconi ya lo supiera en aquella época.

Nuestro amigo Jaime Laso Jarpa, a quien está dedicado uno de los cuentos, lo sabía perfectamente y lo proclamaba a cada rato, en las circunstancias más insólitas, a grito pelado.

Entré a la literatura sin darme cuenta, como un deslizamiento desde la lectura, sin medir todas las consecuencias del asunto, sin reflexionar demasiado, como una pasión y algo parecido a una transgresión, pero entré a la vida literaria, en cambio, con dificultad, con toda clase de tropiezos. Así, por lo menos, veo las cosas desde esta vuelta del largo camino. La vida literaria estuvo desde los inicios, y sobre todo entonces, llena de sorpresas, de trampas, de sectores peligrosos. Podría escribir ahora largas páginas sobre aquellas experiencias de iniciación. Pero mi objetivo, por ahora, consiste en dar cuenta de la aparición de Claudio Giaconi en nuestro escenario. La aparición suya y de *La difícil juventud*, seguida poco después por *El sueño de Amadeo* y por *Un hombre en la trampa*. El primer personaje de la vida literaria y artística santiaguina que conocí fue Alejandro Jodorowsky. Lo encontré en las habitaciones del fondo de la llamada Casa del Coro de la Universidad de Chile, en la calle Lira, rodeado por las hijas de Pilo Yáñez o, si ustedes prefieren, Juan Emar, que lo ayudaban a fabricar sus títeres. Lo primero que hizo Jodorowsky fue pedirme que nos pusiéramos sendas capas rojas, llevarme al techo de la casa y mostrarme los patios del manicomio vecino. No sé si pensaba en Fausto y en Mefistófeles, o en Dante y Virgilio. Yo recuerdo las morisquetas, los gritos, las cabezas calvas de los pensionados, que nos miraban y miraban nuestras capas. No era una mala introducción, me digo ahora, en el mundo de lo que se llamaría más tarde Generación del Cincuenta. Jodorowsky me introdujo también a la lectura de los grandes narradores del género fantástico: Aloysius Bertrand, Marcel Schwob, Lord Dunsany, Gustav Meyrinck, Franz Kafka, Jorge Luis Borges. Una tarde, a la salida de la casa de los títeres, del coro, de la pantomima, del vecindario de locos, me llevó a una pensión de mala muerte, a orillas del Parque Forestal, y me presentó a Enrique Lafourcade. Compartimos entre los tres, si no recuerdo mal, la tortilla de zanahorias más escuálida que he visto en mi vida, además de una sopa aguachenta. Más tarde conocí a Enrique Lihn y exploramos territorios cercanos al pensamiento europeo reciente: Heidegger, Jean-Paul Sartre y de nuevo Kierkegaard. Ya

había leído el *Ulises* de Joyce con tenacidad, casi con ferocidad, y me embarqué en esos años en la lectura de William Faulkner y Marcel Proust. Conocí en aquellos mismos días a David Rosenmann Taub, a Alberto Rubio, al pintor Carlos Faz, que llegaba de Viña del Mar y que pintaba escenas de una suerte de Edad Media imaginaria, inmersa en el sueño, pero con ocasionales pinceladas entre la pintura de Faz y los narradores del género fantástico, pero también había un aire de los antipoemas de Parra.

Claudio Giacconi, por lo menos para mí, apareció un poco más tarde. Tengo la impresión un tanto extraña y a la vez persistente de que se desprendió de los árboles del Parque Forestal, delgado, con la mano derecha colocada entre los botones de la chaqueta, con un libro en la izquierda, con una desenvoltura sin duda elegante en la manera de caminar y de vestirse, con una expresión entre irónica y subrepticia, oblicua. En algún momento declaró, si no me equivoco, que él era “el Faulkner chileno”. En otras palabras, él era nuestro Faulkner y el Parque Forestal con sus alrededores era nuestro Yoknapatawpha, el condado ficticio donde ocurren las historias del novelista del sur de los Estados Unidos. Como se sabe ahora, Faulkner escogió el nombre indígena de un río para bautizar su territorio novelesco, de manera que el Mapocho podría ser, con alguna propiedad, el equivalente criollo de Yoknapatawpha.

Eran años en que nuestro aire, todavía puro, estaba enteramente contaminado por la literatura. Éramos ingenuos, sin duda, pero aspirábamos a salir por la vía más rápida posible de la ingenuidad y de la ignorancia. Más adelante vendría el período del éxodo, de la dispersión por el mundo. Ahora creo que en aquellos comienzos de la década del cincuenta practicábamos la evasión por medio de la lectura, de la escritura, de la divagación interminable y fantasiosa, de la exploración de lugares extravagantes, dotados para nosotros de alguna forma de magia. Neruda, que me había vaticinado en el momento de conocerme que mis andanzas por la vida literaria serían difíciles, me comentó más de una vez que los jóvenes de la generación mía, a diferencia de los de su tiempo, lo sabíamos todo. La observación de Neruda tenía, desde luego, un lado cómico, bromista. No deja de ser sorprendente, sin embargo, en la relectura de hoy, la densidad de citas y de reflexión

literaria que tienen los cuentos de Giaconi. Ese personaje que salía de entre los árboles, con una desenvoltura graciosa, con una mirada oblicua, con un libro en la mano izquierda, no era una imagen arbitraria, una simple invención dotada de las apariencias de un recuerdo. Ahora bien, más que la carga de Faulkner, lo que distinguía a Claudio Giaconi era una lectura intensa, apasionada, llevada a los límites máximos de la identificación, de los grandes cuentistas y novelistas rusos. Ahora releo *Un hombre en la trampa*, el ensayo sobre Nikolai Vasilievich Gogol, y compruebo que Giaconi tenía una percepción especial sorprendentemente aguda de los aspectos grotescos y picarescos de la narrativa rusa del siglo XIX. Entendió la síntesis profunda, esencial, de lo grotesco y de lo trágico en los personajes de Gogol, de Dostoievski, de Chejov. No sé si capté entonces, pero me parece captar hoy la relación entre aquella marginalidad, aquella síntesis difícil, aquel carácter binario de las situaciones, y el Quijote, relación en la que Giaconi no insiste, pero que insinúa en más de algún párrafo. También observo ahora que las reflexiones de Mijail Bajtin, el gran crítico ruso moderno de Dostoievski y de Rabelais, tienen más de algún punto en común con las del joven Giaconi ensayista.

Haré algunas observaciones más bien rápidas, generales, desprovistas de toda pretensión académica, provocadas por mi relectura reciente de *La difícil juventud*. Quizás debería definir las como impresiones de lectura, aun cuando nosotros, en los años cincuenta, calificábamos al primer comentarista de este libro en la prensa de Santiago, Hernán Díaz Arrieta, Alone, de un modo fuertemente peyorativo, como “crítico impresionista”. Es probable, me digo, que nos falten unos cuantos críticos impresionistas de la calidad de Alone en el panorama interesante, pero desmotivado, árido, de la literatura chilena de hoy.

Diría, para comenzar, que ya en el primero de los cuentos, el que lleva el título del libro, el joven Giaconi nos llevaba a un tema muy ruso, pero a la vez contemporáneo, muy vigente: el de la religiosidad ajena a las instituciones, alejada de los dogmas, de los ritos, de las capillas. La mención de Kierkegaard y de Rousseau no era vana. En el terreno de la ficción y con la opacidad y la ironía propias de la ficción, entregaba una constelación de significados. El tratamiento era simple: la dualidad de Gabriel y el padre Pablo, repetida en la de Rousseau

y Voltaire, estaba tratada con crudeza, con ingenuidad juvenil, pero conserva hasta hoy su fuerza, su frescura.

Enseguida, los cuentos de Giaconi trajeron a la literatura chilena una estética de lo sombrío, de lo obsesivo y enfermizo, de lo que se encuentra detrás de las apariencias y es posible percibir en una segunda mirada. “¡Qué gran enterrador!” escribió Alone, con su lucidez tranquila que el mundo local, siempre necesitado de la farsa, de la exageración, de la tontería grave, no tomaba en serio. Giaconi, sin embargo, con algo que podríamos llamar emoción fría, era demoledor, enterrador; y al mismo tiempo, y en cierta medida por eso mismo, era fundador. La crítica sin concesiones del pasado, que hacíamos de diferentes maneras, implicaba una apertura, un nuevo punto de partida. No sabíamos con exactitud hacia dónde se dirigía ese arrebato de carácter fundacional, esa negación que no podía existir sin la afirmación de otras cosas, pero quizás era inevitable que así fuera. En una época de polarización y de dogmatismo, preferíamos quedarnos en el umbral. Creo que con plena conciencia de los límites y a la vez de las posibilidades de esta actitud.

Abro una página cualquiera de *La difícil juventud* y me topo, en *Estudio de una sospecha*, con la descripción de una plaza de provincia a las tres de la tarde. Podría ser una descripción de Eduardo Barrios o de González Vera, incluso de Manuel Rojas, si queremos acercarnos a los años cincuenta, pero interviene en todo el párrafo un elemento diferente: esa extrañeza de que hablé antes a propósito de Albert Camus y de *El extranjero*. Había en aquella plaza un polvillo mineral persistente y una música chillona, transmitida por altoparlantes, que “no alcanzaba a turbar una quietud vagamente intranquilizadora, que flotaba por cuenta propia, independiente de la melodía”.

Era una crisis profunda que se gestaba, un cambio de época. El Chile donde nunca pasaba nada era un Chile que moría, como lo sugiere de modo metafórico el último cuento del libro. Hay que leer ahora *La difícil juventud*, que conserva toda su vigencia, así como hay que leer también *Un hombre en la trampa*, y revisar nuestra visión del pasado. Para comprender y para enriquecer nuestra conciencia.

Octubre, 1997

LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE CLAUDIO GIACONI

No es casual que *El derrumbe de Occidente/ Poemas y contra-poemas*, de Claudio Giaconi¹, el más inclasificable de los escritores de la Generación del 50, haya pasado inadvertido por las vidrieras irrespetuosas de la poesía chilena. Para algunos era difícil de creer que el “gran enterrador” de la Generación del 38 estuviera de vuelta y escribiendo de la buena –uno de los pocos casos en que un narrador pasa a la poesía con dominio del oficio². Giaconi, –fiel a sí mismo y a la literatura³ – vuelve a sorprender con este nuevo descuelgue. El poeta retorna a Chile en 1990, después de vivir 17 años en Nueva York. Mientras ajusta cuentas y resucita la noche de antaño, su imaginario neoyorquino es impactado por una discreta simetría. *El derrumbe de Occidente*, en una de sus variantes, calza proféticamente con el cinematográfico derrumbe del 11-S. El libro renace de esas cenizas gemelas, paradójicamente, cobra vida propia:

El miércoles me despierta la Gran Explosión/ y veo que por error se acabó el mundo./ En una pantalla del tamaño de Manhattan/ veo caer luces de bengala, cenizas/ En el televisor que jamás apetecí./ Una procesión de sonámbulos pasa/ Sobre ellos caen filamentos de azufre/ Me sorprendo sólo no inmutarme/ El vacío infinito me sume en tedio mortal/ como una película de Ronald Reagan/ condenado a ver por toda la eternidad.

El derrumbe de Occidente, a 25 años de su publicación, mantiene su frescura intacta. Sus variados registros (del cine, la cultura *pop*, los *mass media*, y referencias que van desde los clásicos –Vallejos, García Lorca, Dante, Trakl, los *beatniks*– hasta un melancólico humor *nonsense*) lo dotan de un *punch* lírico contundente, vibrante. Por fin un poeta en vivo, disparando desde la ruda experiencia de un transitar neoyorquino

1 *El derrumbe de Occidente/ Poemas y Contra-poemas*. Santiago, Libros del Maitén, 1985. El título alude a dos obras distintas. La primera parte hace referencia a *The Decline of the West*, de Oswald Spengler, y el subtítulo –*Poemas y Contra-poemas*– invoca a *Poemas y Anti-poemas*, de Nicanor Parra.

2 Lo acompañan en esta rareza los escritores Fernando Alegria, Hernán Valdés y Ariel Dorfman.

3 Concepto acuñado por el propio Giaconi, a manera de poética.

que deviene crónica de un derrumbe anunciado. La aventura comienza en algunos bares de la sexta avenida, en el Greenwich Village de Manhattan. Ahí nacen muchos de sus contrapoemas, definidos por su factura más contingente, operando en la inmediatez, en la exasperación del ser. Poesía urbana por excelencia que se enmarca –en algunos de sus rasgos– dentro del concepto agitprop (agitación & propaganda) llevado a la práctica a principios del siglo XX por los vanguardistas rusos. Giaconi deriva a la poesía por considerarlo el más político de los géneros, el más abstracto, y en el que se manifiestan esas cualidades en forma grácil. El realismo de esta poesía es a ultranza, el poema es la realidad: Yo vivo, luego escribo; luego... quién sabe.

El imaginario de Giaconi refleja y testimonia atmósferas orwellianas que despojan al hablante de toda esperanza, pero que a su vez lo dotan de una lúcida conciencia. Conciencia que le permite resistir la presencia omnipresente del Gran Hermano que, al igual que el protagonista de la película *Brasil* de Terry Gilliam, también sueña con escapar –en su caso a Tahití.

U.S.A. out of Everywhere! (Rayado mural en Union Square)

Con este misil nos recibe *El derrumbe de Occidente* y de entrada nos deja caer todo el peso de quien percibe y sabe que en la impostura el imperio sobrepasó todos los límites. ¿Qué queda entonces? ¿Asentir a los acontecimientos del mundo, aspirando sólo al dominio de sí mismo? Con el derrumbe, el de las torres, el fundamentalismo islámico dice otra cosa. El poeta, sin embargo, viene de vuelta y nos previene:

El futuro tendrá enorme presente en el pretérito. / El pretérito tuvo enorme futuro en el presente. / El presente tiene enorme pretérito en el futuro.

A medida que avanzamos por las páginas/escombros de *El derrumbe...* nos encontramos con múltiples registros político-culturales, mediatisados por el ojo del *flâneur* que vive la ciudad al límite. Sin embargo, muchos se preguntarán de dónde son los cantantes y de qué va la musiquilla. La pesquisa puede ser engañosa, se vislumbran sí ciertas

resonancias de las poéticas de Alberto Rubio y Nicanor Parra⁴, pero que no alcanzan a desdibujar la impronta de Giaconi, que no tiene mayores antecedentes en la poesía chilena. El referente rítmico del contrapoema es la pulsación frenética del jazz y la inmediatez de la escritura periodística, mientras que el antipoema obedece a una escritura de sistemática reelaboración y que, como plantea Mario Rodríguez, “niega cualquier posibilidad que tienda a considerar la poesía como dotada de utilidad o de dirección significativa”⁵. En este punto las divergencias son claras: a diferencia de Parra, la poética de Giaconi contiene un sustrato crítico que apela a una ética concreta. Poesía a la vena, sin concesiones, donde la unidad del libro se trama en el despliegue constante del tópico del exilio, y en su contrapartida: la del hijo pródigo.

*En mi simbólico adiós a esta ciudad/ me emborraché con tres margaritas/
y fue la cuarta la fatal/a cuenta del mesonero ebrio/ la que me hizo mirar
atrás./ Hallé una antesala de años dilapidados/ una recámara de cámaras
en desuso/ una despensa de máscaras en reciclaje/ un cementerio para días
no vividos/ sonámbulos en una maratón de catacumbas/ ufanos en ser los
primeros en llegar./ Es hora de volver, pero de volver adónde?*

La poética de *El derrumbe...* lleva la pesada carga de la lucidez, pero el pulso de la calle la aligera. Esta simbiosis es el sello personal de esta escritura.

*La televisión es el opio del pueblo/ el pueblo es la élite de la religión/ la
religión es el opio de la élite/ el opio es la religión del pueblo/ la religión es el
pueblo de la televisión/ el fútbol es la élite del opio/ el opio es la televisión de
la élite/ el pueblo es la élite de la televisión/ la televisión es la élite del pueblo.*

No hay duda, la suerte está echada y en esta orfandad, como el hijo vulnerable de Hiroshima, el álgido ego de Giaconi –el de la provincia señalada–, en un inevitable ejercicio proustiano, se pregunta: ¿dónde

4 En cuanto a la vinculación con la poesía de Parra, Giaconi señala: “Hay una conexión que en verdad es una contra-conexión. No en vano lo subtité *Poemas y contrapoemas*. Mi poesía también es la del hablante común... Trato más bien de aproximarme a un lenguaje que sirva de ‘gran comunicador’, en el cual el común denominador sea inteligible para todo el mundo”. (Véjar, Francisco, “Claudio Giaconi: duro de matar”, *La Época*, suplemento “Literatura y Libros”, 26 de junio de 1994, p. 5)

5 Montes, Hugo y Rodríguez, Mario, *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1970.

están las cazuelas de antaño? Luego, en esa intensidad retro pide, con la autoridad del hombre que sabe que siempre puede ser peor: *No borren del mapa a la plaza de mi pueblo* (podría ser la plegaria de un niño palestino resistiendo un bombardeo). Mientras tanto, la vorágine nos arrastra. En la Quinta Avenida un orador callejero dispara a mansalva:

Ensalzan la libertad para suprimir la libertad/ Proponen la paz para liquidar la paz/ Condenan la esclavitud para imponer la esclavitud/ Promueven la democracia para sepultar la democracia/... Imponen la dictadura para prevenir la dictadura/ Hacen la guerra para evitar la guerra/ Esto es el mundo en que estamos viviendo/ Esta ciudad es la Calcuta, la gran cloaca del mundo occidental: Difícil alegrarse de estar vivos/ días hay en que esperamos morir calcinados/ ipso facto por los megatonazos que nos prometen/ defensores de la paz de acá y allá./ Ganas de escaparse a Tahití!

Es evidente que el vidente no quiere más guerra. En su angustiante clarividencia, hace sociedad con el mismísimo Dante:

Ustedes, los que entran/ abandonen toda esperanza/ Al fin, la paz del sepulcro/ También ha desaparecido!

Así se despide del respetable. *L'ancienne terrible*, con el mito a cuestas, estaba de regreso, y esta vez para quedarse con propiedad en la chilena poesía. Con *El derrumbe de Occidente* Giaconi se instala definitivamente en la vanguardia de los descolgados.

G.C.

UN CONSUMADO PESIMISTA

Casi dos décadas después de *El derrumbe de Occidente* (1985), Claudio Giaconi presenta *Etc.*, su segundo volumen de poemas.

Giaconi es, para muchos, uno de los más importantes escritores chilenos contemporáneos, en especial por los cuentos de *La difícil juventud* (1954) y *Un hombre en la trampa* (1960), su célebre ensayo sobre Gogol. Pero además Giaconi carga con el aura (tal como le sucedió a Teillier) de ser un escritor *outsider*, marginal y marginado; un tipo que ha construido su obra con absoluta independencia y que es portador de esa dignidad que parece brotar de los verdaderos solitarios.

En este nuevo libro tanto su calidad literaria como el fondo concreto que nutre aquella soledad se ven confirmados. *El derrumbe de Occidente* muestra a un descendiente de Parra (por el uso del verso suelto y el absurdo cotidiano) que con crudeza y autoironía se sitúa casi impávido —como consumado pesimista— frente a un mundo que se viene abajo sin remedio. En *Etc.* esta perspectiva se mantiene, aunque la variedad de recursos formales se reduce y los poemas se despliegan sin mayores caprichos sobre la página. La lírica de Giaconi va hilando observaciones siempre relacionadas con la extrañeza de la vida, que suele aparecer contaminada de fastidio. Prevalece, sin embargo, la vitalidad de un pensamiento que es capaz de encontrar en medio del fastidio (en el fastidio mismo tal vez) los elementos que van uniendo y concentrando su discurso. El primer poema, “Ars poética”, da la pauta: “Por piedad/ no me poemen poemas que no me poeman nada./ Por piedad/ no me cuente cuentos/ que no me cuentan nada./ Por piedad/ no me ensayen ensayos/ que no me ensayan nada”. Hay aquí plasticidad verbal, humor y un “basta ya” de todo eso que desde el exterior apremia única y exclusivamente como irrupción, ruido, interferencia; cansancio de ir y volver de lo innecesario a lo innecesario, que es en lo que parece estar convertida la rutina de hoy por hoy.

Giaconi es un poeta duro y también refinado, de amplia cultura, de observaciones sutiles, de profunda sensibilidad e inteligencia, de todo

mediado, claro, por un espíritu escéptico y anárquico: “Resígnate si la rueda ahora rueda sin tí, ¡pobre Yorick!/ Burla burlando la rueca insaciable te apuró el cáliz/ que sacie tu apetito aunque sea para lubricar la rueda”. O en “Rosa vespertina”: “La rosa de la tarde te llaman, o rosa vespertina/ Florecilla tan minúscula que nadie se percata de tí/ por los bordes del sendero mueres una vez más/ demasiado pronto vives la muerte de tu vida fugaz/ en dos o tres horas te precipitas a tu muerte veloz/ al ponerse el sol pero qué cola deja tras de tí”. En cada poema aparece el telón de fondo de un presente absurdo y bastante menos glamoroso de los que se tiende a pensar (o de lo que se tiende a desear): “Un muchacho muerto fue desenterrado vivo/ el lunes bajo 36 metros de mierda./ Que la alopecia no te haga olvidar tu halitosis”, dice en “Cavatina para una Ópera de Erik Satie”.

Etc. es poesía destilada con inteligencia a través de imágenes muy precisas, para ir extrayendo conclusiones amargas y casi siempre dirigidas a sí mismo: “El instinto depredador de la gata sabe que raramente logrará atrapar/ al bípedo volador que será siempre más veloz que ella. Comparto su/ frustración. ¡Yo, Homo sapiens!”. La sabiduría proviene de un saludable sentido común, tal como se deja ver en versos como estos: “No sólo de pan vive el hombre/ no, pero de poesía tampoco”. Se trata en definitiva de un libro que se agradece tener la oportunidad de leer y releer; es breve, poderoso y sin puntos bajos.

Mención aparte merecen las fotografías que incluyen el volumen: Giaconi en blanco y negro, en algún árido paisaje costero, flaco, venoso, de lentes oscuros, fumando, mirando, con media camisa fuera o sentado al sol sobre el escalón de alguna cabaña. Son fotos simples y bellas de este sobreviviente a la soledad y al roce de la muerte.

Kurt Folch

GIACONI Y GOGOL

Escritores en la trampa

I

Han pasado veinticinco años desde la aparición de *La difícil juventud* y pronto se cumplirán veinte desde que Claudio Giaconi dejó de publicar. Hoy no encontramos testimonio más fiel del espíritu de esos años que este libro austero y contenido, pero que encierra, no obstante, la pasión y el sentido vital de una generación entera. “Éramos asociales en el sentido más lato del término”, expresó Giaconi refiriéndose a la juventud del grupo que más tarde se conoció como Generación del 50. “Todo nos parecía corrupto, sospechoso, desagradable, feo. Como individuos éramos típicos *outsiders* mucho antes de que el vocablo se pusiese de moda”.

Los relatos de *La difícil juventud* fueron como una crónica de esa generación y de su radical sentimiento de desarraigo. “Qué lejanos estamos de todo...”, dice el exergo de Enrique Lihn para el cuento *La muerte del pintor*. Giaconi no dejó dudas sobre el carácter de ese alejamiento y las implicancias concretas que acarrearaba. “En lo político —qué duda cabe— éramos radicalmente escépticos: no creíamos en partidos ni ideologías; conceptos como “democracia”, “patria”, “honor”, no eran para nosotros sino palabras huecas que, a modo de un vocabulario enfermo, habían perdido su tono en un mundo en que —al decir de Pierre Mabille— hasta Dios era metido en el redondel de aventuras dudosas. Flotaban en el aire la desconfianza y la agresividad, el rechazo inapelable a valores tradicionales”. En esos mismos años, los “jóvenes iracundos” ingleses y los *beatniks* californianos no habrían podido expresar mejor sus propias posiciones. Al romper con las tradiciones literarias y políticas nacionales, los cincuentistas estaban viviendo en pequeño —y por anticipado, ¡he ahí su mérito!— la gran ruptura que sobrevendría mundialmente en la década siguiente. *La difícil juventud* es la obra chilena que mejor refleja esa desafiliación, ese romper amarras con la realidad circundante, tratado coetáneamente

por Kingsley Amis, John Osborne y Jack Kerouac, entre otros, afinados en la misma sensibilidad generacional.

Por eso, *La difícil juventud* parece más comprensible ahora que en su momento de aparición. Hoy nos resulta fácil ubicar sus relatos como un síntoma precursor. En 1954, constituían, ante todo, un libro extraño, ajeno al medio, y al que se podía acusar fácilmente de caprichoso y arbitrario. Más tarde, los temas y conflictos de *La difícil juventud* fueron desplegados por Giaconi en su estudio sobre el novelista ruso Nicolás Gogol. Este ensayo –*Un hombre en la trampa*– resulta esencial para la comprensión de la temática unitaria con que trabajó Giaconi en sus dos obras principales y revela en forma explícita la índole de los problemas que lo ocupaban. Ahí expresó conceptualmente lo que fabuló poéticamente en los relatos de su primer libro.

II

Para explicar a Gogol y su obra, Giaconi levanta un andamiaje de categorías existenciales totalmente ajenas a los sistemas tipológicos en uso. Según esta curiosa caracterología, la “indeterminación” vendría a ser el rasgo fundamental en la personalidad de Gogol. La “indeterminación” podría explicarse como un sentimiento de irrealidad y desarraigo donde el yo y el mundo pierden sus contornos precisos y se desvanecen como una niebla en una completa ausencia de significación. Esta indeterminación siempre presente acarrea como necesaria consecuencia el deseo de “sustancia sólida”, es decir, el anhelo de algo concreto en qué afirmarse, pudiendo sentir el propio ser tan cierto y pleno como esa realidad en que se apoya.

La “segunda vista”, condición que Chestov llamaba “el otro par de ojos”, aparece como el segundo rasgo dominante en Gogol, que ha de abrirlo a una “visión particular”, por oposición a la “visión general, común a todos”. “Segunda vista” es la capacidad de advertir en los hechos la sustancia profunda que escapa a la percepción corriente; “visión particular”, la posesión de un mundo personal e incommunicable, surgido de esta segunda vista, donde se da una mayor aproximación a la realidad escondida detrás de las apariencias cotidianas.

Al juego de estas categorías, sostiene Giaconi, obedecen por igual la existencia de Gogol y las particularidades más persistentes de su obra. Atormentado por su indefinición, Gogol se lanzará a las empresas más variadas en pos de esa “sustancia sólida” que le dé el arraigo apetecido. La literatura será el escenario de su búsqueda más radical y de su fracaso más amargo.

Cuando Gogol comienza a escribir, Pushkin reina como el genio indiscutido de la literatura rusa. El alto poeta aparece a los ojos del prosista debutante como la consumación real de sus más ambiciosas ilusiones literarias. Durante años Gogol suspirará por ser un “poeta universal” a la manera de Pushkin, pero el don de su segunda vista le impedirá hacer una literatura de corte épico en el estilo de las creaciones románticas de su modelo.

Pushkin representa en Rusia el característico “antropocentrismo” de la época romántica. El artista romántico pareció no enterarse de la inversión copernicana y con ella del vuelco que el pensamiento europeo experimentó desde el Renacimiento. En la Edad Moderna la Tierra dejó de ser el centro del Universo y el hombre su beneficiario excelso. Relegado a un rincón cualquiera del cosmos, el artista romántico sigue sintiéndose, no obstante, ombligo del mundo. Inventa personajes egregios, ejecutores de imponderables acciones, donde proyecta la desmesura de un ego hipertrofiado. Este gigantismo de los héroes románticos aparece radicalmente inauténtico para nuestra sensibilidad contemporánea... Según Giaconi, en la raíz de esta sensibilidad actual está Gogol como su desvaído punto de origen. Al grandilocuente “antropocentrismo” decimonónico, Gogol opondrá un pálido y desabrido “monocentrismo”. Aquí el hombre se reducirá a las dimensiones banales de una insignificante mónada cerrada, encarcelada en los estrechos márgenes de un yo cotidiano y en nada notable. Ninguna cosa girará en torno suyo sino él mismo y, a veces, aun él mismo girará alrededor de una simple manía, de un deseo irreprimible o una pueril obsesión.

Bachmachkin, el deslucido protagonista de *El capote*, como arquetípico representante de la multitudinaria y anónima lucha por el magro sustento, vendrá a ser el héroe inicial de una corriente literaria que crecerá indetenible. Este mísero escribiente, cuyo momento de gloria

se redujo a la adquisición de un abrigo nuevo, marca en el cuento de Gogol la aparición en literatura de un tipo de hombre hasta entonces no descubierto, de cuyas frustraciones y agravios saldrá el fermento de la revolución más poderosa de la historia.

Con Bachmachkin se inicia la insurgencia del subsuelo. Los marginados, los “humillados y ofendidos” de Dostoievski, las vidas mínimas y los hombres nocturnos de la segunda mirada, irrumpirán por este filón recién abierto con un empuje y alcance inigualados.

A la irrupción de este mundo del subsuelo, que Gogol ha removido y sacado a la luz, Dostoievski contribuirá sistematizándolo y llevándolo sin vacilar hasta sus consecuencias últimas. Pero Dostoievski moverá sus personajes en una dinámica de la que carecen los tipos gogolianos, petrificados en la estólida absurdidad de sus acciones. Los héroes de Dostoievski se tensan en los opuestos de inocencia y culpa, castigo y redención. Esta vitalidad dramática de estar en lucha por la propia salvación falta a los irredimibles caracteres gogolianos, errantes como fantasmas en un ceniciento limbo de esterilidad. La infecundidad de sus personajes, cansadas caricaturas de sí mismos, no podrá dar a Gogol la aliviadora catarsis que sus angustiosas tensiones síquicas reclaman. En busca de una salida diferente hacia la paz, Gogol caerá bajo la guía espiritual del padre Mateo, quien le impondrá una ética teológica condenatoria de la belleza en cuanto aspecto del Mal y del arte “demasiado humano”, por ser una manifestación de la “soberbia del espíritu”. Por este camino Gogol marchará hasta su aherrojamiento total, conocerá la progresiva disminución de su capacidad creadora, desvirtuada en una insoportable predicción y cumplirá con el supremo sacrificio de condenar a las llamas la segunda parte (inédita) de la más significativa de sus obras.

Como único mensaje positivo de este Gogol irredento, naufrago final en un arte propagandista, quedará su nacionalismo, caracterizado en la alegoría de la troika. El nacionalismo de Gogol —sostiene Giacconi— no brota de apreciaciones objetivas sobre la realidad histórica de Rusia y su posible inserción en el proceso mundial, sino que surge de su visión particular como una compensación a sus heridas síquicas. En Rusia, en la proclamación y canto de la misión universal del pueblo ruso, busca Gogol una vez más esa “sustancia sólida” que obstina-

damente ha perseguido y un alimento para el hambre existencial de su emocionalidad defraudada. La alusión a la troika como símbolo del destino de Rusia aparece en un exultante himno de afirmación y fuerza al final de la primera parte de *Las almas muertas*. Pero ya antes, en el *Diario de un loco*, cuando Poprishev se derrumba en una agonía de angustia clamando a su madre ausente salvación para su “niño enfermo”, la imagen de la troika ha pasado por la mente torturada como un símbolo que ha de llevar al extraviado a lo acogedor y hogareño de su tierra. Como observa Giaconi, en lo subconsciente de Gogol la misma imagen une el grito individual desesperado del abandono y la impotencia y la afirmación segura, vehemente y casi agresiva del destino histórico del pueblo. El mito nacionalista se ha levantado sobre ruinas como la rescatadora afirmación de lo colectivo contra la aniquilación insalvable de una personalidad destruida. En fuga de su propia miseria, Gogol llegó a desembocar en la afirmación expansiva de lo ruso.

Cuando Giaconi pensó y redactó su *Hombre en la trampa* eran los años de la Guerra Fría. A la realidad soviética, preludiada en el mito de la troika, se oponía la realidad norteamericana y Giaconi buscó para ello otro mito simbolizador. Lo encontró en la imagen obsesiva de las locomotoras rodando por el canto lírico de Thomas Wolfé, mientras celebra con aliento whitmaniano los Estados Unidos de Norteamérica, “El país grande, verdadero y magnífico”. Wolfé —dice Giaconi— no es el descubridor, como Gogol de una feble realidad nacional que ha de transformarse en la obra poética hasta alcanzar el rango de un mito trascendente. Wolfé exalta la ya consumada plenitud de su país, es el novelista épico del poderío y la riqueza, de los grandes sueños y los alucinantes anhelos del hombre por alcanzar la gloria y el amor, el dinero y el poder, el conocimiento y la creación. Pero hay algo en común entre la progresiva exigüidad anímica del casi paralizado autor de *Las almas muertas* y la exuberancia emotiva del norteamericano que irrumpió sin freno en la vitalidad de su prosa diluvial. Gogol y Wolfé están igualmente referidos al tiempo, sienten el indetenible deslizarse del hombre hacia la nada e intentan rescatar de ese naufragio algunos cuantos momentos significativos y bellos, capaces de perdurar como algo sólido en la irremediable fugacidad de todo ser. Gogol y Wolfé buscan evadirse a la condena del tiempo y encontrar arraigo

para sus vidas en la exploración reiterada de los orígenes, constantemente evocados, constantemente solicitados, para que entreguen su respuesta a la interrogación desesperada. En esta búsqueda del propio ser, ambos desembocan como final consecuencia en la exaltación apasionada de sus respectivos pueblos y naciones. El remontar del tiempo personal hasta el origen llevaba hasta la fuente de un tiempo histórico donde la identidad individual se integraba en un estrato colectivo básico y la autoexpresión pasaba a ser socioexpresión. Los poetas, en su rastrear subjetivo, descubrían la identidad espiritual de sus naciones, pero su descubrimiento debía mantenerse preservado de los demagogos que deformarían el mito nacional, convirtiéndolo en un mito de hegemonía y expansión.

De esta manera Giaconi llegaba al final de su libro, presentando en la locomotora y la troika la oposición más gravitante de la época, y se preguntaba cuál podría ser la actitud del escritor ante esa *impasse*, al parecer, sin otra solución que la violencia. “Nuevos mitos”, fue su respuesta. “A esto se reduce lo que el escritor de hoy debe dar. Nuevos pulmones, nuevos aires para que el planeta –todavía mucho tiempo habitable– pueda seguir respirando”.

III

Entre los relatos de *La difícil juventud*, y el ensayo sobre Gogol existe una trabazón orgánica que define un ciclo coherente y redondeado. Los cuentos y el ensayo, los personajes de Giaconi y la interpretación de Gogol, son dos modos de aproximación del mismo problema, donde en el segundo intento se aventuran respuestas conceptuales a un conflicto existencial preexistente.

En las últimas líneas de *La difícil juventud*, el joven Gabriel Álvarez descubre que a la vida humana es inherente “cierta aridez irrevocable”. Este hallazgo constituye la experiencia más significativa que ha probado hasta entonces, porque se da cuenta, a la vez, que mientras algunos hombres no advierten esa dimensión precaria de la vida, hay otros, como él, que han nacido para conocerla.

La sustancial aridez de la vida, cuyo descubrimiento corona la adolescencia de Gabriel Álvarez, es la misa que caracteriza el mundo sin expectativas de los personajes gogolianos. “¿De qué habrían

de arrepentirse Tentetnikov y sus congéneres –se pregunta Giaconi aludiendo a los antihéroes del autor ruso–, cuál es su culpa, si durante toda la vida no hacen otra cosa que pasarse echados?”. Por su parte, a sus propios personajes se los advierte con mucha frecuencia convictos de parecida afición. Una abulia similar los roe hasta resecarlos en la impasibilidad de un hastío permanente. No es casualidad que Giaconi fue al encuentro de Gogol para someter su obra a un análisis minucioso. En ese examen Giaconi buscó explicarse a sí mismo y el porqué de las características de su producción anterior.

Lo que Giaconi considera “la trampa” de Gogol –la parálisis de las energías vitales y la pérdida de los fines humanos, comunes a todos– es tan propio de sus cuentos y personajes como de los libros del escritor ruso, donde observa y analiza estas actitudes. Asimismo, “la gran ausencia” en la obra de Gogol –según Giaconi–, el amor, que no alcanza jamás a estar presente, falta igualmente en sus propios relatos donde la afectividad se manifiesta como un sentimiento genérico de indulgente ternura por lo humano, en lugar de la vivencia del amor personal, incambiable y polarizado. Estas coincidencias ilustran lo que con inequívoca claridad escribió Giaconi en el prólogo de su libro: “Gogol ha sido el epígrafe de algunas de mis obsesiones; un pretexto para componer, en contrapunto, una autobiografía íntima, una suerte de bitácora espiritual”. De donde resulta que en *Un hombre en la trampa*, más que de la trampa de Gogol, se trató de la trampa de Giaconi, descrita desde fuera en un ensayo “psicográfico”, de igual modo que desde dentro, y en función catártica, el autor escribió antes *La difícil juventud*.

Ubicándose en la perspectiva de esta trampa eludida, Giaconi percibe aspectos inusuales de lo humano, de los que extrae conclusiones audazmente desusadas y personales. Los amorfos caracteres de Gogol, por ejemplo, son, desde este enfoque, más universales, por su misma indeterminación, que los arquetípicos Quijotes y Hamlets en exceso históricos y circunstanciados. Las criaturas de Gogol, defiende Giaconi contra todo tipo de historicismo, no son tan sólo habitantes de la estepa de Rusia y de su tiempo; lo son de cualquier lugar y cualquier época. Por su falta de compromiso con la realidad circundante, recogidos sobre sí mismos, habitan en la “trastienda” eterna del hombre: el hastío, la aridez, la insignificancia cotidiana de las acciones comunes, lo que es,

en suma, propio de todos los hombres en cualquier concreción del espacio y del tiempo: el perpetuo pisar en lo ceniciento de la vida habitual.

Según esta posición definida por Giaconi, habría mayor esencialidad de lo humano en la medida en que hubiera cercanía a lo que llamó Zubiri “la constitutiva nihilidad ontológica del hombre”. Si el hombre es radicalmente *nada*, si es puro *no ser* paradójicamente actualizado, se lo descubre más en esos desiertos paralizantes del origen que en su fuga a la actividad, al propósito de una ilusoria realización fatalmente destinada a quedar incumplida. La autoexperiencia de esta dimensión negativa enraizada en el ser del hombre es la que determina la caída en la trampa, caída que no se explicaría por la usual apelación a lo patológico –desviación de una pretendida línea de normalidad–, sino que consiste simplemente en la experimentación unilateral y obsesiva de un rasgo constitutivo de la vida humana.

No obstante, la lucha por la realización, aunque sea parcial y no quede cumplida, la lucha por la propia vida, aunque de todos modos remate en la muerte –Sísifo y la roca–, es, más que la obstinación en el desierto, el destino que el hombre elige y al que se precipita en la fuga de su nada. Cuando esto sucede, el hombre se temporaliza y puede ocuparse responsablemente por la función que le cabe en el momento de la historia que le corresponde vivir; el inmovilismo gogoliano se rompe y se entra en la dinámica dostoiévskiana de la salvación. El “ni lo uno ni lo otro” de Gogol, la indiferencia pura, se abandona para alcanzar el “o esto o lo otro” de Kierkegaard, el puro desgarramiento existencial. El abandono de la “trastienda” en que moraba –esencial nihilidad e indiferencia constitutiva– y la irrupción en lo histórico para crear un destino humano –destino de la vida, elegido por el hombre en réplica al destino de muerte al que el ser lo condena–, significan la salida de la trampa.

El silencio de veinte años posterior a Gogol, ¿debe interpretarse en el sentido que la temática de Giaconi no podría rebasar el ámbito de sus primeros libros y una vez expresado el conflicto ya no hubo necesidad (ni posibilidad) de continuar escribiendo? ¿O apunta hacia una reacaída en la trampa, tanto más grave, que cierra hasta el recurso de expresarse a sí misma? ¿O significa más bien que la literatura dejó de ser “sustancia sólida” y Giaconi buscó alimentar su identidad con la

mera experiencia, cruda y en bruto? “Para qué escribir cuando es tan hermoso vivir”, confidenció hace unos pocos años durante una visita a Chile. Lucía atildado y mundano, alegre y expansivo. Como quiera que sea, cuando saludamos los 25 años de *La difícil juventud*, que es ya un clásico chileno, tenemos derecho a pedir de Claudio Giaconi un nuevo esfuerzo. Reclamamos el fruto de su madurez actual y de su experiencia enriquecida. El talento tiene también deberes para consigo mismo.

Ricardo Gelcic
Santiago, septiembre 1979

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Claudio Giacconi: un escritor invisible	9
Criterio Editorial	41

CUENTO

La difícil juventud	45
La difícil juventud.....	49
Paseo	71
El conferenciante	81
La mujer, el viejo y los trofeos.....	91
Desde la ventana.....	99
La muerte del pintor	107
Bruto	119
Ojo de vidrio.....	123
En un vagón de tercera.....	135
Estudio de una sospecha.....	143
Aquí no ha pasado nada	151
El sueño de Amadeo	163
A manera de prólogo	167
El sueño de Amadeo	175
Cuentos Neoyorquinos	185
Dos amigas.....	187
Voces del 18	193
El affaire Von Bülow.....	205

POESÍA

El derrumbe de Occidente. Poemas y contrapoemas	217
UNO	221
Ofertorio.....	223
Ser o no ser.....	223
La sombra.....	224
Desagüe.....	224
¿Dónde están las cazuelas de antaño?.....	225
Balada de Gaspar Hauser.....	226
Tchaikovsky.....	227
Exilio.....	227
DOS	229
Primeras impresiones.....	231
Antaño y hogaño.....	231
Mala señal.....	231
Estupor.....	232
Domingo en el parque.....	232
Rutinas de invierno.....	233
Pliego de peticiones.....	233
TRES	235
Entremeses.....	237
Cuarto de hora.....	237
Stravinsky.....	238
Tiempos modernos.....	239
Sobreviviente.....	240
CUATRO	241
El spleen de Nueva York.....	243
Megalópolis.....	244
New York, New York!.....	246
Un día como hoy.....	247
Fotos Polaroid.....	248
CINCO	251
Vivaldi.....	253

Mi moza musa mimosa.....	253
Matapiojos en Manhattan	254
Los jazmines silvestres	255
Exorcismo	256
Un sueño	257
SEIS	259
Sucedo	261
El candidato.....	262
A una paloma muerta.....	263
Cena con Kissinger.....	264
Orador callejero.....	265
Miércoles de Cenizas	265
SIETE	267
Metamorfosis	269
Sonatina de las naciones para clavicémbalo	270
1984.....	271
Tríptico	272
Soliloquio de Gutenberg.....	273
Crisis	274
Opio... oh, pio!	274
OCHO	275
Llamado.....	277
Lobos grises.....	277
Soroche	278
Rayado mural	279
Raza de Caín	279
Dios	280
EPÍLOGO	281
Etc.	285
Ars poética	291
Magritte	291
Cavatina para una ópera de Erik Satie	292
Ulises a Yorick	292
Pirañas y rapiñas	293

Ardillas de Central Park.....	293
Paranoia.....	294
Rosa vespertina.....	294
Panfleto.....	295
La gata.....	295

ENSAYO

Un hombre en la trampa.....	299
Exordio.....	305
Primera Parte: Gogol y su circunstancia	307
I. Algunos datos históricos.....	309
1. Mazepa.....	309
2. El ancestro: Satán	311
3. La censura.....	315
4. Pechorin, símbolo de una época	317
II. Hacia el orden particular.....	321
1. Lo clásico y lo barroco.....	321
2. Gogol y Pushkin.....	325
3. La risa deformadora	330
III. La nueva época.....	335
1. El abrigo de Bachmachkin	335
2. Romanticismo, medioevo y contemporaneidad	339
IV. Gogol y Dostoievski	345
1. Una opinión de Bielinsky.....	345
2. Lo extático y lo dinámico	350
3. Tipos rusos.....	354
V. Gogol y Dostoievski (continuación)	359
1. En la zona de nadie.....	359
2. “Vinavat”	361
3. La afable sonrisa del aburrimiento.....	363
4. Gogol y su mundo moral	366
VI. La muerte y el problema de la redención.....	373
1. “Y de repente se murió...”	373
2. El precio de la risa.....	376
3. El pecado, posibilidad de redención	381

VII. Relaciones entre moral y arte	385
1. Jlestakov	385
2. Chartkov	391
3. La gran ausencia.....	396
Segunda Parte: Gogol y el devenir	401
I. En torno al nacionalismo	403
1. La “troika” se pone en movimiento.....	403
2. “Es imposible repetir a Pushkin...”	408
3. Un nuevo conflicto en escena	412
II. La punta de lanza	417
1. ¿Chichikov? ¿Murazov?	417
2. Fin del ciclo.....	420
3. El filósofo de la nulidad y el padre Mateo	424
4. Contrapunto Gogol-Kafka-Camus	427
III. Relaciones entre nacionalidad y arte	437
1. La “idea”	437
2. “Corsi e Ricorsi”	440
3. Destierro	444
IV. Relaciones entre nacionalidad y arte (continuación).....	449
1. La “troika” inalcanzable.....	449
2. Los críticos del 60	453
3. La noche triste de Gogol.....	458
V. El hombre y el tiempo	465
1. El eslabón perdido	465
2. “Deseo” y “Poder”	470
VI. Paráfrasis de los Cíclopes	477
1. ¿La “locomotora” o la “troika”?	477
2. “Te Deum” (Canto-epílogo).....	483
Apéndices	
Cronología	489
Bibliografía	492

ARTÍCULOS DE PRENSA

<i>Nota a los artículos de prensa, Gonzalo Contreras</i>	495
Notas sobre la nueva literatura chilena	497

¿Le está permitido a un escritor hablar de una realidad que no conoce?	505
¿Juventud en crisis?	513
Reconsideraciones sobre la generación de 1950	517
¿Existe una generación de 1950?	531
Variaciones sobre una polémica	541
Peso y gracia en la literatura chilena	549

DOSSIER

Una experiencia literaria, <i>Claudio Giaconi</i>	559
Los años de la difícil juventud, <i>Jorge Edwards</i>	569
La última tentación de Claudio Giaconi, <i>Gonzalo Contreras</i>	577
Un consumado pesimista, <i>Kurt Folch</i>	581
Giaconi y Gogol: Escritores en la trampa, <i>Ricardo Gelcic</i>	583

