

Liliana Weinberg

Vigilia de la literatura latinoamericana

La idea de dictar esta conferencia tiene varios detonantes. Uno de ellos, el más próximo y doloroso, es la reciente desaparición de dos de las más grandes figuras de la literatura latinoamericana de todos los tiempos: Augusto Roa Bastos y Juan José Saer, quienes habían pasado gran parte de su vida en Europa. El título de esta conferencia, "Vigilia de la literatura latinoamericana" es evidentemente homenaje a la "Vigilia del Almirante" de Roa Bastos.

Pero el otro detonante, no menos hondo aunque sí más reposado, es una reflexión sobre el papel último de literatura y arte en una sociedad. Hace algunas semanas leí un texto de María Zambrano, ilustre escritora del exilio español en América, dedicado a reinterpretar la *Antígona*. Zambrano se lamenta de que Sófocles hubiera dado una solución *fácil* a la tragedia, con la muerte de Antígona. Según Zambrano, desde su propia experiencia del exilio, la muerte es el menor de los males, mientras que el más grande dolor, la herida que no cesa, es sobrevivir para ser permanentemente torturada por expiar la culpa de la *polis*, del poder, de la historia.

Conmovida por esta lectura y por esta reinterpretación tan acuciante de un clásico como Sófocles leída desde el exilio, pensé en el exilio latinoamericano, sin duda, pensé en esas dos formas de exilio, el involuntario y el semivoluntario, de Roa y de Saer, para preguntarme a mi vez ¿Qué es un clásico?

¿Qué es un clásico? Muchos son los escritores y críticos —pienso en Borges, en Calvino, en Harold Bloom y en tantos otros autores— que nos han dado valiosas, y a veces polémicas respuestas y orientaciones al respecto. ¿Qué es un clásico para la literatura latinoamericana?

Las reflexiones que siguen son deudoras de mi propia lectura de un clásico de clásicos de la crítica literaria, la *Mimesis* de Erich Auerbach, quien nos enseñó a indagar el modo en que toda gran obra literaria traduce la visión de mundo de una cultura determinada y así implícitamente nos mostró qué es un clásico: aquello propio de nuestra cultura que nos acompaña en el exilio de la propia cultura. Recordemos que Auerbach debió escapar de la persecución nazi y, refugiado en Argelia, sin sus libros y sin sus notas, ayudado sólo por su memoria y la magra biblioteca local, se dedicó a la borgeana tarea de reconstruir la tradición literaria occidental, la tradición que amó y entendió como pocos, que es a su vez la tradición que lo expulsó.

Hay otros varios autores que por la misma época que Auerbach hicieron otros descubrimientos verdaderamente abismales. En su estudio dedicado a "Dos poemas de Hölderlin", Walter Benjamin, otro genio que el nazismo nos arrebató, habría de advertir que no es lo mismo lo poético que lo poetizado, y habría de deslindar así el trabajo del comentarista y el del crítico:

El concepto de lo poetizado es un concepto límite desde dos puntos de vista. Es antes que nada un concepto límite en contraposición al concepto de poesía (...). En la unidad de forma y material, lo poetizado comparte entonces con el poema mismo, una de las características más esenciales. El mismo está constituido de acuerdo a la ley fundamental del organismo artístico. Del poema se distingue por su carácter de concepto límite, como concepto de su objetivo y no como característica axiomática por antonomasia (...). Lo poetizado se muestra

entonces, como transición que va de la unidad funcional de la vida a la del poema (...). La vida es el más remoto fundamento de lo poetizado (...).

Nos detenemos ante esta intuición iluminadora: es necesario ir más allá de lo poético hasta atisbar lo poetizado, y recordar que este último es fundamento de sentido de aquél e incluso mucho más que fundamento de sentido: es su enlace con la vida. No puede existir sin aquél al mismo tiempo que, al existir, se vuelve, no su consecuencia, sino su prerequisite. Algo afín dijo Francisco Ayala, español del exilio, cuando, al indagar algunas de las claves el prodigio de *Quijote*, planteaba que éste consiste en que, una vez escrita la obra, sus protagonistas son percibidos por nosotros como existentes previamente a la misma. Del mismo modo, la relación entre lo poético y lo poetizado es tal que, una vez escrita una obra fundamental, ésta se nos aparece como apoyada en ese algo previo en que ella misma se apoya para re-ortarse: "Lo poetizado se mostrará como prerequisite del poema, como su forma interior, como tarea artística". Lo poetizado, sólo posible de ser atisbado a través del poema, se convierte entonces en el *a priori* del poema¹. De allí a su vez la tarea profunda de la crítica, que es mucho más que el mero comentario: "La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte; el comentario, su contenido objetivo".

La misma preocupación ante la necesidad de dar los fundamentos últimos de la crítica y la misma insatisfacción ante el mero comentario llevaron a Georg Lukács a escribir el primer gran ensayo contemporáneo sobre el ensayo, donde afirma la necesidad de la forma: una necesidad dada no por ella misma, sino por el destino que ella realiza:

La poesía es anterior y mayor, es más, y más importante que todas las poesías: ésta es la vieja determinación vital de los críticos de la literatura, pero sólo en nuestros tiempos ha podido hacerse consciente. La idea está presente antes que todas sus manifestaciones, es un valor anímico, un motor del mundo y un configurador de la vida: por eso una crítica así hablará siempre de la vida más viva (...) por eso sólo escribirá la crítica profunda y verdadera el crítico que "con ocasión" de algo creado revele su idea: sólo lo grande y verdadero puede vivir cerca de la idea².

De allí a plantearse la tarea del ensayista hay un solo paso:

Pero en este punto precisamente se hace problemática hasta en sus raíces más profundas la posibilidad de existencia del ensayista: sólo mediante la fuerza juzgadora de la idea contemplada se salva de lo relativo e inesencial, pero, ¿quién le da esa autoridad judiciaria? Sería casi justo decir que se la toma él mismo, que crea de sí mismo sus valores juzgadores.

El ensayo aporta esa configuración, esa dación de forma. Esta "aplicación" crea a la vez lo que juzga y lo juzgado, abarca y rodea un mundo entero para levantar a lo eterno algo que existió una vez y precisamente en su unicidad. "El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar"³.

¹ Ibid., p. 94.

² Georg Lukács, "Sobre la esencia y forma del ensayo" (Carta a Leo Popper) (1910), *El alma y las formas; La teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1985, p. 35.

³ Ibid., p.38 (el subrayado es mío).

Lo poético y lo poetizado, lo que juzga y lo juzgado. Nótese que, a la luz de las ideas antecedentes, ese "proceso mismo de juzgar" decisivo para el ensayo y la crítica no sólo implica un dinamismo mayor que no es posible reducir a lo juzgado, sino a la vez un proceso que se funda a sí mismo, en otro nivel, y que, paradójicamente, se presupone en el momento de desplegarse. Las coincidencias no sólo cronológicas y culturales con Benjamin son llamativas.

¿Qué es un clásico? Adelanto mi respuesta: clásico es aquel texto que permite entrever la relación entre estos dos planos, lo poético y lo poetizado, o, dicho de otro modo, de lo pensado y lo pensable. Para Cornelius Castoriadis, el arte no es simplemente algo derivado y adjetivo sino que se da en el momento mismo en que se organiza la matriz de una cultura, en que se organiza el horizonte último de sentido de dicha cultura, en que surge lo instituyente que dará lugar a su vez a lo instituido.

Y en el medio latinoamericano, intelectuales como José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes se harían conscientes de que la literatura y el arte permiten iluminar nuestra "configuración cultural", de tal modo que ir en busca de nuestra expresión no es sino ir en busca de nuestra historia y de nuestra cultura. En un movimiento que tiene ecos de inspiración hegeliana, para estos autores lo latinoamericano se va reconociendo en las distintas etapas del propio despliegue de su historia, su cultura, su estilo artístico y literario.

Pensar entonces el sentido como instituyente e instituido, en dos niveles de mutua implicación; pensar la forma en relación con el proceso configurador; pensar la forma como inscrita en la vida y en el tiempo a la vez que como salvadora de la vida y del tiempo: esa pregunta por la relación entre lo instituyente y lo instituido que formulan Auerbach, Benjamin, Lukács, Castoriadis, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, resulta abismal en cuanto, insisto, piensan en dos ámbitos que se abrazan mutuamente, se necesitan el uno al otro y se explican en necesaria correspondencia. Y es de allí, insistimos, de donde debemos partir en nuestro camino por indagar cuáles son los clásicos de la literatura latinoamericana.

Y si para Benjamin "el lenguaje es el lugar del pensar", y si para Roa Bastos la única casa del artista exiliado es la escritura, nos encontraremos en un nuevo clima para emprender un nuevo recorrido por la literatura latinoamericana. Las estaciones son infinitas. Yo sólo propongo aquí unas pocas para este viaje apasionante. Nuestra guía es entonces una pregunta: ¿es posible localizar, en ciertas obras y ciertos autores, en "nuestros clásicos" que por eso mismo serían nuestros clásicos, este momento abismal, este instituyente, en el cual el orden ético y el orden estético se abrazan? Comenzaré por uno de los más claros ejemplos de ello: el *Facundo* de Sarmiento.

Facundo: el nudo gordiano de la civilización y la barbarie (1945)

Uno de los grandes clásicos de la literatura latinoamericana, de lectura inagotable, es el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento. Sarmiento se apoya en el símbolo de un "nudo gordiano":

Necesítase, empero, para desatar este nudo que no ha podido cortar la espada, estudiar prolijamente las vueltas y revueltas de los hilos que lo forman, y buscar en los antece-

dentés nacionales, en la fisonomía del suelo, en las costumbres y tradiciones populares, los puntos en que están pegados.

No deja de llamar la atención que en ese otro gran clásico de nuestra literatura, el *Martín Fierro*, se recurra a otro símbolo, el de "un botón de pluma" también imposible de desenredar, para dar cuenta de la historia. Ambos símbolos remiten, en nuestra interpretación, a la dificultad extrema con que se encontraron dos artistas, dos políticos, que intentaron franquear los límites de la ciudad letrada para explorar ese otro mundo, el de la campaña, en una de las empresas más admirables de nuestra literatura.

En el caso del *Facundo*, a la riqueza de niveles interpretativos que el texto inaugura en el momento de intentar desanudar y seguir algunas de las hiladas que confluyen en un nudo complejo, se suman los diversos niveles discursivos presentes en la obra. Concebida en un primer momento como literatura de combate y panfletaria, deja colarse el estilo antitético, hiperbólico, acusatorio, radical, propio de esa retórica, a la vez que el énfasis en escenas costumbristas y violentas propias del gusto de los lectores de folletín. Allí civilización y barbarie se presentan bajo la forma de una antítesis excluyente. Pero las sucesivas redacciones del *Facundo*, con la adición de palabras aclaratorias, van decantando esta primera redacción para convertirla en un ensayo de interpretación de la vida sudamericana, en la cual se complejizan las relaciones entre civilización y barbarie, dupla que, si en una primera presentación como consigna de combate, se formula como antítesis tajante, pasa progresivamente a convertirse en herramienta de diagnóstico, conformada por un par ya no tan radicalmente excluyente. No olvidemos que Sarmiento se había inspirado en una antítesis que estaba ya en el ambiente rioplatense antes de la aparición del *Facundo*. La adopción de la antítesis, convertida primero en bandera de combate, le permitió también encontrar una franca afiliación con el movimiento antirrosista y un acercamiento con los hombres de la generación del 37.

Pero bien sabemos que Sarmiento no sólo retoma sino que reinterpreta de manera genial esta antítesis. Y he aquí otra de las muchas razones de la riqueza y densidad del texto sarmientino: en un complejo entramado, los retratos románticos del *Facundo* que dan cuenta de distintos hábitos y costumbres argentinas conviven con pasajes donde un prematuro científico social hace diagnósticos a partir de lo que el artista acaba de pintar y donde un hombre de acción proyecta una estrategia simbólica de intervención política.

Descubrimos también que la antítesis civilización-barbarie se da, en una lectura, como oposición excluyente en un mismo nivel, en cuanto hay además en el *Facundo* nexos con un estilo periodístico-panfletario, perentorio, extremo, que no admite medias tintas. Así, se refiere a "los elementos contrarios, invencibles, que se chocan": "de eso se trata, de ser o no ser salvaje". El tono panfletario permite diseñar una alianza estratégica a través del "nosotros" y reforzar un programa político al dotarlo de sentido profético: "Nosotros, empero, queríamos la unidad en la civilización y en la libertad, y se nos ha dado la unidad en la barbarie y en la esclavitud. Pero otro tiempo vendrá en que las cosas entren en su cauce ordinario".

Pero en el cuerpo del texto la oposición se da, a la manera hegeliana, como oposición de dos momentos o estados distintos: a las pinturas de costumbres en

tiempo presente se opone el diagnóstico científico: "¿No merece estudio el espectáculo de la República Argentina...?", se pregunta. Sarmiento será a la vez el *pintor* de cuadros representativos de esa realidad, el compilador de datos y tradiciones populares (incluidos romances, y muy particularmente el que corría en la época sobre la vida de Facundo Quiroga), para dar a su vez a otro Sarmiento *intérprete* los datos necesarios para analizar y diagnosticar y dotar al Sarmiento *político* de las bases para un proyecto concreto. Hay así en el *Facundo* varias voces, varias estrategias, desde la del artista romántico hasta la del temprano observador y estudioso de la vida social. Por lo demás, si se toman en cuenta los múltiples referentes de su escritura, desde el James Fenimore Cooper que retrata la vida y costumbres de los mohicanos hasta el Alexis de Tocqueville que reflexiona sobre los orígenes de la democracia norteamericana, se puede descubrir que el autor está escribiendo sobre la particularidad de nuestras costumbres mientras tiene como horizonte la constitución de la nacionalidad. De allí también que haya un Sarmiento que establece relaciones con diversos sectores políticos pensantes de la Argentina (los hombres del 37, Valentín Alsina, etc.) y un Sarmiento que procura establecer una genealogía de sus ideas al dialogar implícitamente con pensadores europeos de la nacionalidad. Sin entender esta densidad y coexistencia de diversos niveles de complejidad resulta muy difícil dar una idea adecuada de la grandeza inagotable de ese texto que es en sí mismo "nudo gordiano" en cuanto, insistimos, se atreve a salir de la ciudad letrada para internarse en el campo y en una oscura realidad inexplorada.

Más aún: así como Hegel, en su *Fenomenología del Espíritu*, comienza por presentar los datos inmediatos de la experiencia como punto de arranque básico, "punto cero" para comenzar la reflexión y apuntar hacia un mayor nivel de generalidad, Sarmiento hará lo propio tomando como base su presentación de las costumbres argentinas. La *Fenomenología* se publica por primera vez en alemán en 1807, y el *Facundo* en 1845.

El "nudo gordiano" en que confluyen distintos momentos y distintas hiladas temáticas e interpretativas es así no sólo un símbolo que permite a Sarmiento nombrar la empresa que va a acometer sino también un símbolo de la densidad del propio *Facundo*, y de la tensión de un texto que surge de la historia con el propósito de dotarla de sentido y superarla.

Hay entonces el gran pintor de la vida del gaucho, que nos ha dejado páginas memorables, y hay el científico social que escribe lo siguiente:

A la América del Sur en general, y a la República Argentina sobre todo, le ha hecho falta un Tocqueville, que, premunido del conocimiento de las teorías sociales, como el viajero científico de barómetros, octantes y brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política, como en un campo vastísimo y aun no explorado ni descrito por la ciencia, y revelase a la Europa, a la Francia, tan ávida de fases nuevas en la vida de las diversas porciones de la humanidad, este nuevo modo de ser, que no tiene antecedentes bien marcados y conocidos. Hubiéranse, entonces, explicado el misterio de la lucha obstinada que despedaza a aquella República; hubiéranse clasificado indistintamente los elementos contrarios, invencibles, que se chocan; hubiérase asignado su parte a la configuración del terreno y a los hábitos; su parte a las tradiciones españolas y a la conciencia nacional (...); su parte a la barbarie indígena; su parte a la civilización europea (...). Este estudio (...) habría revelado a los ojos atónitos de la Europa, un mundo nuevo en política, una lucha ingenua, franca y primitiva entre

los últimos progresos del espíritu humano y los rudimentos de la vida salvaje, entre las ciudades populosas y los bosques sombríos que ella engendra.

Se trata así de una "representación" activa de nuestra realidad para los ojos de los sectores civilizados, que permita dotar de inteligibilidad y legitimidad a nuestras observaciones.

He creído explicar la revolución argentina con la biografía de Juan Facundo Quiroga, porque creo que él explica suficientemente una de las tendencias, una de las dos fases diversas que luchan en el seno de aquella sociedad singular.

He evocado, pues, mis recuerdos, y buscado para completarlos, los detalles que han podido suministrarme hombres que lo conocieron en su infancia (...). En Facundo Quiroga no veo un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina, tal como la han hecho la colonización y las peculiaridades del terreno, a lo cual creo necesario consagrar una seria atención, porque sin esto, la vida y hechos de Facundo Quiroga son vulgaridades que no merecerían entrar, sino episódicamente, en el dominio de la historia.

Los pasajes dedicados a la vida y costumbres del gaucho, de exquisito sabor romántico, nos suministran una descripción cruenta y desnuda, sin "embellecimiento" ninguno. Sarmiento busca "tipos" y "costumbres" característicos, como lo hacen por lo mismos años viajeros y retratistas. En esas descripciones predominan imágenes visuales, plásticas, y alusiones a retratos (así, su evocación del retrato del fiero Facundo de frac), y hay también abundantes imágenes cinéticas que remiten a sus propias observaciones directas o a la lectura de testimonios de primera mano (como los que se dedican al baquiano, al cantor, a las actividades a caballo, a la reunión en la pulpería, a la lucha cuerpo a cuerpo con cuchillo, etc.). Pero todas estas pinturas son pronto sometidas a interpretación por parte del científico social, y se genera esta heterogeneidad básica en un texto que es a la vez pintura y diagnóstico, Sarmiento escribe sobre la sensibilidad americana para ser leído y reconocido por la inteligibilidad autorizadora de la mirada científica europea: de allí que apele frecuentemente a la imagen de instrumental científico (barómetro, sextante, etc.), esto es, la mirada convertida en observación, enriquecida y perfeccionada a través de instrumentos específicos que sirven para ver mejor y con mayor detalle.

Si atendemos al capítulo que lleva por título "Asociación-La pulpería", vemos que ya desde allí se anuncia el complejo equilibrio que se dará a lo largo y ancho del texto entre el diagnóstico del científico social y la pintura del romántico. El término "asociación" está dirigido a lectores que se acercarán al texto desde la civilización y la ciudad letrada; "pulpería" remite a un término que apunta a un primer reconocimiento de ese *hinterland* aún poco conocido y estudiado.

Hay un Sarmiento romántico que pinta como ninguno esos elementos sublimes y aterrizadores (peligro, cuchillo, sangre, muerte, exceso) y un Sarmiento positivista temprano, que, desde otro nivel, somete al primero (pintor y pintura) a examen.

José Martí, Cuba y la noche

A fines del siglo XIX y principios del XX comienzan a agudizarse en el ámbito del quehacer literario y artístico las tensiones entre esos dos extremos que llamamos

"la forma de la moral" y "la moral de la forma". En uno de sus *Versos libres* escribió Martí:

*Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
 ¿O son una las dos? No bien retira
 Su majestad el sol, con largos velos
 Y un clavel en la mano, silenciosa
 Cuba cual viuda triste me aparece.
 ¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
 Que en la mano le tiembla! Está vacío
 Mi pecho, destrozado está y vacío
 En donde estaba el corazón. Ya es hora
 De empezar a morir. La noche es buena
 Para decir adiós. La luz estorba
 Y la palabra humana. El universo
 Habla mejor que el hombre.
 Cual bandera
 Que invita a batallar, la llama roja
 De la vela flamea. Las ventanas
 Abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo
 Las hojas del clavel, como una nube
 Que enturbia el cielo, Cuba viuda pasa...*

Nos legó Martí una de las mayores, más densas y herméticas formas de simbolización de la relación compleja entre "dos patrias". En una primera lectura, estas dos patrias, a las que llama "Cuba" y "la noche", se nos presentan como una tensión entre dos vocaciones, entre dos mundos: el patriótico y el creativo, el orbe diurno de la vida política y el nocturno de la vida poética que se presentan al "yo" y le pertenecen de manera tan exigente y demandante como ese "yo" les pertenece. Sin embargo, a partir de la pregunta que ocupa la primera parte del segundo endecasílabo, "¿O son una las dos?", la primera oposición comienza a minarse y a dar lugar a un complejo entramado, a un momento ambiguo, a un espeso bosque de correspondencias: luz-día-vida, *versus* oscuridad, noche, muerte; hombre-palabra humana; universo-habla del universo.

El modernismo retoma uno de los grandes temas románticos: lo nocturno, que a su vez apunta, sin colmarse nunca del todo, a lo inabarcable, lo sublime, lo otro, lo desconocido, reverso de la luz y de la medida, pero lo carga de nuevos sentidos y lo convierte en un nuevo mundo de correspondencias. El símbolo de la noche designa lo indesignable, lo uno que es lo otro, la configuración que se reabre, que se reconfigura sin descanso. Y la sangre remite a la sinceridad radical del poeta: al tajo, al dolor, con que saca sus versos de las propias entrañas. La naturaleza habla mejor que el hombre. El poeta, dedicado a la palabra humana, no deja de reconocer que "El universo/ Habla mejor que el hombre".

El símbolo del clavel rojo, elemento mediador entre diversos niveles significativos a la vez que capaz de establecer un vínculo participativo con otras imágenes (clavel, corazón, llama) es además el objeto de tránsito hacia la noche, al "empezar a morir", es el umbral entre dos mundos, vivido como herida que sangra y vincula a la vez que separa esos dos orbes que son el día y la noche, pero también la vida y la

muerte, pero también el poeta y el verso. Hay algo peor que el morir, y es el dejar a Cuba en la indefensión jurídica y vital de una viuda. La clave que permite la conformación y la interpretación del símbolo es la participación fuerte del artista en ambas esferas. Sólo que esta "participación" no se da exclusivamente en un sentido mágico o religioso, sino también en el sentido laico del compromiso y del marco moral.

Sólo en este rejuego de permanente configuración y reconfiguración puede entenderse ese final en que la patria se convierte en la viuda del propio poeta. Martí inicia un viaje a lo profundo y lo indeterminado. Naturaleza y civilización están en el poeta, como en el artesano, en una pugna constante, de la cual el primero tiene, a diferencia del segundo, conciencia plena y desgarrada.

Se ha comenzado a configurar, con el modernismo, contemporáneo a la consolidación del nuevo orden capitalista mundial, un campo literario relativamente autónomo, que vive las tensiones y contradicciones propias de dicho fenómeno y del creciente grado de especialización de la sociedad. Se abre una nueva etapa de enorme complejidad, en cuanto supone la tensión permanente y de difícilísima resolución entre esos extremos que llamamos la forma de la moral y la moral de la forma, y que atenazará hasta nuestros días a escritores y lectores.

La caracterización del campo de las letras hecha por el propio Martí, que se refiere a él como "un campo bien espinoso si los hay", nos muestra su aguda percepción de las profundas modificaciones y recambios que vive el ámbito literario en su época y que presagia el salto fundamental del modernismo. No deja de parecerme una coincidencia afortunada el empleo de una misma metáfora, "campo", por parte de nuestro modernista fundacional y por parte de un gran sociólogo de la cultura, Pierre Bourdieu, para designar dos nociones no tan alejadas como podría suponerse.

A través de sus ensayos sobre arte y literatura es posible vislumbrar los primeros pasos de Martí hacia la definición del campo literario del modernismo, así como el esbozo de una primera toma de conciencia de ello y de su proyecto creador. Dos de los temas clave para la definición del mismo radican en la nueva posición que ocuparán artista e intelectual frente al problema del artempurismo y la relación del hombre con la técnica. No es casual que las nociones de "idea" y "trabajo" ocupen un lugar fundamental en sus reflexiones sobre arte y literatura.

Se va delineando con mayor nitidez en el plano del espíritu el nuevo campo del arte y la literatura, "espinoso" dado el grado de dificultad que ofrece al trabajo de limpia y fundación. No deja de ser llamativa la génesis de la metáfora "campo" para referirse a la órbita de lo creativo.

Una de las notas más claras en el estilo martiano es su continua apelación a imágenes procedentes del mundo de la naturaleza, en un doble distanciamiento del artificio material de la máquina y del artificio moral del orden burgués: "Sólo lo genuino es fructífero. Sólo lo directo es poderoso. Lo que otro nos lega es como manjar recalentado". Así lo escribe en su prólogo a "El Poema del Niágara", donde declara además de manera exclamativa: "¡El poema está en la naturaleza...!".

El hombre letrado del modernismo se siente así atenazado entre los deberes cívicos y la creación: de algún modo, el ámbito de lo público y el de lo privado, que sólo se podrán resolver a través de las diversas manifestaciones del heroísmo. En

Martí la oposición entre estas dos esferas, la diurna de la lucha política y la nocturna "de la pulsión estética" a que se refiere Julio Ramos, se ve exacerbada por su peculiar condición de artista y luchador revolucionario en condiciones límite, que siente un profundo aborrecimiento por "las palabras que no van acompañadas de actos", "la relación problemática entre el intelectual y la guerra" (Ramos). Uno de los primeros sentidos que advierte el lector moderno es que nos encontramos ante el dilema de la difícil inserción del hombre de letras en la sociedad.

En cuanto a Darío, la lúcida lectura a que somete su obra Ángel Rama nos permite comprender desde otro ángulo el porqué de su carácter central en nuestro sistema literario: el poeta contribuye a consolidar "el proyecto de autonomía intelectual del continente sobre el que tanto se venía declamando y tan poco haciendo desde la independencia (...). La conciencia del arte, la certidumbre de que se debía operar la producción lúcida de un significado estético, se constituyó en el punto focal de una nueva actitud que Darío compartió con los nuevos modernistas". Rama descubre así la que por mi parte denomino "doble articulación" del campo literario modernista, ya que su autonomía se establece tanto respecto del mundo cultural metropolitano como respecto de otras esferas de la propia sociedad latinoamericana.

El sistema tradicional de géneros se reconfigurará en torno a nuevos valores: arte puro *versus* arte burgués, pieza no mercantil *versus* quehacer remunerado, arte para un público selecto y de conocedores *versus* arte para el gran público. Esta reorganización de todo el sistema simbólico se desencadenará a partir de que la poesía pura, forma restringida y antimercantil por excelencia, pase a ocupar en el nuevo campo simbólico una posición principal, y a su vez haga sistema con otras formas artísticas (pintura, escultura, música), con las cuales el creador siente mayor afinidad que con formas literarias mercantilizadas, vulgarizadas o incluso "académicas". De muchas de estas notas tiene conciencia el propio Darío:

Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al

César Vallejo, *El pan nuestro*

En 1917 César Vallejo publica "El pan nuestro":

*Se bebe el desayuno... Húmeda tierra
De cementerio huele a sangre amada.
Ciudad de invierno... La mordaz cruzada
De una carreta que arrastrar parece
¡Una emoción de ayuno encadenada!*

*Se quisiera tocar todas las puertas,
Y preguntarse por no sé quién; y luego
Ver a los pobres, y, llorando quedos,
Dar pedacitos de pan fresco a todos.
Y saquear a los ricos sus viñedos
Con las dos manos santas
Que a un golpe de luz
¡Volaron desclavadas de la Cruz!*

*Pestaña matinal, no os levantéis!
El pan nuestro de cada día dánoslo,
¡Señor...!*

Quiero que reflexionemos sobre la reinterpretación vallejana del símbolo del pan, uno de los más fuertes en el imaginario y en la tradición popular europea y latinoamericana, que permitió al poeta enlazar de manera genial una constante de la comunión de la misa y de la prédica del Evangelio, con la nostalgia de la comunión en una sociedad desgarrada por los signos de una modernización brutal e incompleta y la creciente migración a las ciudades, como fue su propia llegada a Trujillo y su paso a Lima. Así, la "estética del trabajo" vallejana incorpora símbolos de una larga tradición popular que remite a un sentido comunitario y nos dice de la miseria humana que a todos enlaza.

La explicación de la elección de este símbolo no se reduce a un recuerdo infantil: en la oscuridad protectora de la iglesia, de la mano de la madre, un niño recibe el pan de la misa, sino que también corresponde a la búsqueda de un símbolo de la pobreza y la comunión general de los desprotegidos, a la vez que de un símbolo universal, doblemente universal, ya que se refiere tanto a la Biblia como al alimento esencial del trabajador de tiempos, lugares y ámbitos de especialización distantes a la vez que próximos en el gesto mínimo de llevar un trozo de pan a la boca. El mendigo, el campesino, el oscuro operario de una fábrica, el poeta-tipógrafo, el indio de la mina, el esclavo de la plantación, aun cuando sus respectivas experiencias puedan no haber llegado a cruzarse nunca, pueden comulgar sin conocerse en este ritual humano mínimo que cumple la función vital mínima: saciar el hambre con un alimento que ha sido a su vez preparado por otras manos y cocido en un horno. Se trata pues de un alimento no crudo sino cocido, sometido al trabajo humano, esto es, que pertenece a la semiosfera, que está de este lado del umbral que separa naturaleza y cultura, y es ya voluntad de sentido. Intemporal y arraigado en el tiempo sin tiempo del mito a la vez que profundamente temporal y arraigado en el trabajo, el poeta de vanguardia encuentra en él un símbolo fundamental para su quehacer, una de cuyas caras mira a la trascendencia de la experiencia humana y la otra mira al trabajo: dos formas de la comunidad; dos formas de negación de la soledad y el ayuno:

Dos gestos pues, de infancia provinciana, austera y piadosa: el alimento de la misa (el altar, el pan, el vino) se vinculan con la comida mínima del pobre (la mesa, el pan, el café), y este vínculo se ve reforzado por la reiteración de la invocación del rezo, que los incluye a ambos e inserta la precariedad en la subsistencia de quien día a día lucha contra el hambre con una invocación que alguien dijo antes que nosotros y nosotros repetimos: "El pan nuestro de cada día dánoslo, Señor...!". La evocación del Cristo, el saqueo del viñedo hecho por las propias manos del Señor, que garantiza así la justicia de la acción, dan marco a este continuo individualizarse de la voz del poeta y desindividualizarse en una voz de todos, la voz del pan nuestro, a la vez que del nadie a quien sólo el azar arrojó a esta tierra:

*Todos mis huesos son ajenos:
yo tal vez los robé!
Yo vine a darme lo que acaso estuvo*

*Asignado para otro;
Y pienso que, si no hubiera nacido,
¡Otro pobre tomara este café!
Yo soy un mal ladrón... ¡A dónde iré!*

En una serie de metáforas vertiginosas, se reitera esta misma idea, tensión entre individualidad y colectivo: mis propios huesos son ajenos. El poeta se siente ladrón, y el ladrón no tiene un lugar fijo en la sociedad, es un marginado, un ser que no se queda nunca en un lugar sino que está obligado a vagar. El mal ladrón que se apodera de las cosas (y de la vida misma) a la fuerza quiere asimilarse al peregrino que va de puerta en puerta, a pedir pacíficamente, a suplicar:

*Y en esta hora fría, en que la tierra
Trasciende a polvo humano y es tan triste,
Quisiera yo tocar todas las puertas,
Y suplicar a no sé quién, perdón,
Y hacerle pedacitos de pan fresco
¡Aquí, en el horno de mi corazón...!*

Se completa así la otra red que se va tejiendo en el poema y se condensa en el fatal cruce de sensaciones de "esta hora fría": la "pestaña matinal" que al levantarse deja colar el frío de la casa del pobre, el ayuno de la mesa miserable, la intemperie de la ciudad de invierno, la tierra que no revela sino su verdadero origen de polvo humano de cementerio donde se enfría la sangre amada, el solo que quisiera tocar todas las puertas, el solo que se sabe aún más solo cuando piensa su historia como resultado del azar. El individuo solo y desdibujado, en la hora fría, aspira a simplemente encontrarse con el otro, golpear su puerta, suplicarle perdón a ese otro también desdibujado —un no sé quién—, cocinando pan nuevo para él en el horno de su corazón.

El solo de la vanguardia, que es a la vez el desarraigado de origen, el trabajador atado a un salario precario, el habitante de un cuarto solo en una pensión barata de cualquier calle y de cualquier ciudad, logra encontrar, a través del símbolo mínimo y universal del pan que mantiene la vida y se opone al hambre mortal, en la intersección de dos complejos metafóricos divergentes (pan-calor-comunión y hambre-frío-impersonalidad) y no puede sino invocar ese símbolo mínimo, universal, absolutamente traducible como es traducible el hambre. Hay una "emoción de ayuno", se bebe café... La afirmación de una nueva forma de esencialidad y universalidad dada, no por elementos abstractos y metafísicos, sino mínimos y colectivos, absolutamente traducibles y recurrentes en la experiencia humana: hambre y pan.

Octavio Paz, *El cántaro roto*

Invitado a recorrer el Cuzco, el protagonista de *Los ríos profundos* de José María Arguedas se encuentra con una arquitectura derruida que esconde un sentido olvidado y una memoria carcomida. Es a las piedras a las que deberá pedir la palabra, son ellas las únicas que podrán develar a su mirada inteligente el glorioso pasado de un mundo perdido. Del mismo modo, cuando Juan Preciado acuda a buscar a su padre,

sólo encontrará piedras y páramo. A lo largo de la novela un joven nos narra la historia del pasado sólo para descubrir, al final de ella, que Juan Preciado, el que enuncia está muerto, mientras que Pedro Páramo, una ausencia potente evocada por él, está en realidad vivo y a punto de desmoronarse.

Este mundo cultural en el que hoy vivimos no surge entonces de la nada: nace de la instauración de una relación de conquista que sepultó los orígenes y se instaló sobre ellos, ocultos en la tierra, perpetuado a través del eterno discurso monocorde del poder. Así lo delatan muchas de las mejores construcciones de los pueblos *testimonio*, asentadas sobre los restos de viejas maravillas, en los que se hace presente la cultura indígena desgarrada.

También el poeta se azora, desde su situación presente, ante la calavera vacía, ante el cuenco vacío del depósito arqueológico, y les pregunta por el sentido que un día tuvieron:

*Dime, sequía, piedra pulida por el tiempo sin dientes, por el
hambre sin dientes,
polvo molido por dientes que son siglos, por siglos que son
hambres,
dime, cántaro roto caído en el polvo, dime,
¿la luz nace frotando hueso contra hueso, hombre contra
hombre, hambre contra hambre,
hasta que surja al fin la chispa, el grito, la palabra,
hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol de anchas hojas
de turquesa (...)?
hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que remar
siglos arriba,
más allá de la infancia, más allá del comienzo, más allá de
las aguas del bautismo,
echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre, juntar
de nuevo lo que fue separado,
vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo tallo
con dos flores gemelas,
hay que desenterrar la palabra perdida, –soñar hacia dentro
y también hacia afuera,
descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara a cara al mediodía
y arrancarle su máscara (...)
volver al punto de partida,
ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce de caminos,
adonde empiezan los caminos (...)
hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de fin y
comienzo.*

Muchos reconocerán en éstos los versos de "El cántaro roto" (1955), poema de Octavio Paz en el que se conjuga la mirada original del joven poeta mexicano con la del surrealismo y del pensamiento etnográfico francés de esos años, y se descubre uno de los temas centrales de toda la poética de Paz: el trabajo de restitución de la plenitud del sentido, el momento adánico y total en que lenguaje y realidad se hallaban integrados, la poesía como forma de recobrar la palabra en toda su potencia. Pero además aparece particularmente en este texto la tarea poética de reconquista del pasado. Si el héroe cul-

tural instauraba la cultura y humanizaba la vida en la tierra, el poeta, especie de "Prometeo inverso", deberá volver a dar vida y tiempo a una cultura muerta. Si el héroe cultural enseñaba los secretos de la cultura, los secretos de la cerámica, la ley ejemplar de su modelado, las reglas y restricciones para su hechura y su uso, el poeta se encuentra con el cántaro roto, esto es, con un trozo de cultura destrozada, con el símbolo de un símbolo roto, con un testigo destrozado de una cultura muerta al que él mismo debe, nuevo Prometeo, volver a dar sentido.

Pasado y presente confluyen en el tiempo del poema y se reúnen gracias a la palabra poética. Dos movimientos caracterizan a este poema: el momento "negativo" en el que el hombre se encuentra desde su presente con el pasado roto, y el momento "positivo" en que el sueño, el canto y la palabra restauran el sentido⁴.

La constatación de la fuerza de la palabra en la obra de Paz es, del mismo modo, tanto un homenaje a la gran poesía posterior a Baudelaire, como un homenaje al papel de la palabra en el mundo prehispánico. Es también la validación de su propia tarea de poeta, que es a la vez tarea de avanzada y restitución de la palabra perdida.

Por esos mismos años, Paz se encontraba estudiando a fondo los vínculos de la poesía con lo sagrado, el ritual, la participación y en 1956, esto es, muy poco después de la aparición del poema que estamos analizando, habría de publicar la primera edición de *El arco y la lira*. La pronunciación de la palabra poética se convierte, como el canto, en un ritual que comunica los tiempos. La palabra poética es el umbral que permite pasar del presente destruido a la plenitud del sentido perdido.

Paz ha llevado a cabo un proceso de simbolización de la relación del hombre con el pasado sepultado. Volver a nombrar, restaurar el acto por el cual palabra y mundo se reconcilian, es también un ritual simbólico que a la vez que nombra el cántaro roto restituye la posibilidad de recuperarlo como símbolo de un sentido roto. Paz nos entrega así uno de los grandes símbolos de la poesía en los pueblos-testimonio: el cántaro roto. El cántaro roto es la presencia del sentido cultural (el cántaro), pero presencia rota, sentido roto, interrumpido. Un cántaro roto es lo que es y es lo que fue, es testimonio de una cultura y una vida que fueron. El cántaro roto, como la calavera vacía, son algo más grave aún que la ceniza o el no ser: son lo que fueron, son sentido interrumpido, vida cegada.

El símbolo del cántaro roto, con su capacidad de síntesis del sentido del pasado hoy destrozado, con su asidero en una cultura extinguida, producto congelado, sentido quebrado, esto es, *el símbolo del símbolo roto*, se constituye también como síntesis de la comprensión de un poeta procedente del pueblo testimonio. El símbolo es reinterpretado y devuelto a nosotros a través de un admirable proceso de simbolización emprendido por un poeta capaz de vincular la mirada de las vanguardias con la herencia pre-

⁴ En los versos que dedica Pablo Neruda a México en su *Canto general*, también publicado en 1955, aparece una intuición cercana: la experiencia del encuentro vertiginoso de presente y pasado, la necesidad de dar voz a ese tiempo sepultado por el barro y el olvido: "No supe qué amé más, si la excavada/antigüedad de rostros que guardaron/la intensidad de piedras implacables,/o la rosa reciente, construida/por una mano ayer ensangrentada (...)/ Y así de tierra a tierra fui tocando/el barro americano, mi estatura,/y subió a mis venas el olvido/recostado en el tiempo, hasta que un día/estremeció mi boca su lenguaje", Pablo Neruda, *Canto general*, Buenos Aires, Losada, 1955, t. II, p. 188.

hispanica. El poeta no construye a partir de la nada: el poeta construye a partir de los restos de una cultura escatimada a sus ojos. Vivir es revivir el pasado. El cántaro roto, cercano en cierto modo a la calavera cegada del Hamlet, es por otra parte imagen de una cultura muerta, y del hombre como existencia cultural.

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

Los cien años de los Buendía y de Macondo, que van desde la fundación de un poblado lejos del mar con los ecos de viejas batallas entre españoles y corsarios, hasta la penetración de las compañías bananeras, representan la "biografía imaginaria" de un pueblo nuevo. Son cien años que remiten a una cuenta cronológica y a una historia plausible, sí, pero que desembocan también en el tiempo de la literatura.

Cien años de soledad constituye sin duda el gran parteaguas de la literatura latinoamericana. No nos referimos solamente a su alta dimensión artística, sino a otros rasgos no menos importantes: como apogeo y a la vez superación del *boom* para convertirse en un clásico, como integración del género "culto" y "popular" a través de lo que Ángel Rama denomina "novela popular", su tratamiento *desde* Latinoamérica de temas universales, su capacidad de llegar a diversos niveles de lectores, tanto regionales como extrarregionales, evocando los resortes de la tradición oral y, finalmente, su revolución en el concepto de *mimesis*.

Releamos las cuatro primeras operaciones maravillosas de *Cien años de soledad*. El gitano trae primero un imán gigante. El imán, conocido por el autor y sus lectores, no era aún conocido en Macondo. Sólo se añade al imán común el tamaño de esa piedra imán, que le otorga una potencia extraordinaria: nada hay aquí de mágico, sino sólo de descomunal. El imán arranca de los hogares los objetos de hierro y hace oscilar las casas haciendo temblar clavos y tornillos. No se requiere pues sino dar a la realidad convencionalmente representada un elemento desconocido para los personajes –no para los lectores– y añadirle un rasgo descomunal que la haga crecer cuantitativamente: la visión de mundo encerrada en Macondo hará el resto y se producirá un salto cualitativo en la experiencia de realidad de personajes y de lectores.

Otro tanto sucederá con el sextante y el astrolabio que permitirán a José Arcadio Buendía descubrir la redondez de la tierra. La excepcionalidad de estos objetos, realmente existentes, consiste en su antigüedad y en su relación con los viajes de descubrimiento. José Arcadio hará el mismo descubrimiento, paso a paso, sin salirse de su gabinete. Lo maravilloso surge cuando se contextualiza su hallazgo: "La tierra es redonda como una naranja", en una pequeña población aislada cuyos habitantes no conocen el mar, y el máximo efecto se logra cuando los demás pobladores, descreídos, consideran la afirmación del patriarca como una tremenda falta de juicio, producida además tras una larga reclusión de la vida práctica: su mujer le reprocha haber perdido el tiempo en tonterías.

De este modo, García Márquez nos enseña que la maravilla no necesariamente surge de un elemento *convencionalmente* maravilloso o fantástico como pueden serlo los personajes de cuentos de hadas, sino de un elemento no convencionalmente maravilloso (el imán, la lupa, el astrolabio, el hielo) puesto en un contexto para el cual es extraño.

Macondo, ciudad aislada en un lugar perdido, se puede convertir en centro del mundo, al reducirse tanto los horizontes desde donde sus personajes ven el mundo como al cargarse de ciertos atributos míticos: su fundación por un patriarca en un lugar sin rumbo, su existencia como ciudad donde nunca ha muerto nadie (dato estrictamente demográfico que se convierte en maravilloso por una operación semejante a las anteriores). Macondo es, por una parte, como El Dorado y la fuente de la eterna juventud, ciudad mítica, situada fuera del tiempo y de los espacios convencionales, donde no ha habido ningún muerto y donde todos son jóvenes. A su cercanía con un lugar de leyenda contribuye también la existencia de un viaje de fundación y de un patriarca, de una revelación (el lugar donde brilla el hielo) a este nuevo Moisés seguido por un puñado de hombres que creen en él. Pero Macondo remite al mismo tiempo a una ciudad histórica, típica de una región y verosímil, habitada en el tiempo por hombres de carne y hueso, criaturas reales y creíbles que intentan vivir en una realidad "desaforada".

Lo real maravilloso surge entonces de la dialéctica entre la realidad y su representación. Lo "real" aparece en *Cien años de soledad* como la visión del mundo heredada de la época colonial, presentada en el texto como realidad desgarrada, desarticulada y *provincianizada* y es un descubrimiento que el autor consigna en su texto y en el cual participan personajes y lectores.

¿Cuántos años tiene Macondo? Es nuevo, de reciente fundación: en él no hay todavía ningún muerto. Pero lo cercan testimonios de un pasado ya hecho leyenda: una armadura vieja, un barco hundido, los recuerdos de Francis Drake. De este modo, el pueblo nuevo está plantado sobre un suelo viejo, sobre los restos de un pasado desgarrado. Macondo ha sido refundado, y de allí que todo deba ser descubierto de nuevo (desde el imán hasta el hielo). Tierra codiciada alguna vez por conquistadores y corsarios como ahora por las compañías bananeras, tierra que tuvo su apogeo de riqueza y funcionalidad en época colonial, unida al mar y al puerto mirando a la metrópolis, hoy Macondo se ha quedado solo. (Y obligado es aquí nuestro recuerdo de algunos pasajes de *Las venas abiertas de América Latina*, donde Eduardo Galeano compara el antiguo esplendor y la presente miseria de los centros metalíferos del Alto Perú).

Por lo demás, los primeros viajes de incursión en el territorio americano tuvieron un carácter descomunal y dieron pie a un imaginario inconcebible:

Esta "operación" por la cual lo real se convierte en maravilloso tiene antecedentes en la propia historia de América: Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo, y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho (...). El Dorado, nuestro país ilusorio tan codiciado, figuró en mapas numerosos durante largos años, cambiando de lugar y de forma según la fantasía de los cartógrafos (...). Más tarde, durante la colonia, se vendían en Cartagena de Indias unas gallinas criadas en tierras de aluvión, en cuyas mollejas se encontraban piedrecitas de oro. Este delirio áureo de nuestros fundadores nos persiguió hasta hace poco tiempo.

Estas palabras, con las que el propio García Márquez abre su discurso en la recepción del premio Nóbel, y que ha sido reproducido con el título de "La soledad

de América Latina", nos conducen a la realidad maravillosa de América Latina: la búsqueda inaudita del oro puede llegar a ser más prodigiosa que el oro mismo. Tras aludir a los dramáticos datos demográficos, económicos y políticos de nuestra América, García Márquez se refiere a los hombres y mujeres cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda, y a la realidad descomunal de América Latina, que no es sólo fruto de su literatura:

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Éste es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Del mismo modo, la complejidad estructural de *Cien años de soledad*, su admirable recreación imaginaria del mundo, son mucho más que un recurso artístico: traducen simbólicamente la muy verosímil historia de Macondo, pueblo nuevo: una aldea re-fundada sobre el pasado colonial y sobre antiguos esplendores, que debe empezar a crecer de nuevo, cuyos habitantes deben descubrirlo todo, inventarlo todo, aprenderlo todo, en un maravilloso aprendizaje que será cegado por la interminable sucesión de guerras civiles y por la llegada de las compañías bananeras y un nuevo sistema de explotación. En Macondo se abren paso miles de vidas y biografías, miles de experiencias y descubrimientos: el rico reino de la ficción narrativa reproduce a través de entrañables personajes individuales la épica de la humanidad toda. Lejos de apelar a las fórmulas del realismo, García Márquez prefiere incorporar una pantagruélica y festiva visión del mundo humano, inspirado a su vez en los resortes del imaginario popular, con sus excesos que marcan el carácter incontenible y rebosante de la vida.

El mundo en Macondo. La rueda de las generaciones, las leyendas, los excesos y las celebraciones de la cultura popular, encuentro de vivos y muertos, de hambre y saciedad, de acabamientos y regeneraciones. En su confrontación con esta *saga* imaginaria, la dura realidad de violencia, explotación y muerte que vive América Latina se muestra a su vez desafortunada, inverosímil, brutal.

¿Qué es primero en la obra de un escritor: la vida, la lectura, la escritura? Y además, ¿qué es primero, la propia vida individual o la vida del clan, la tribu, la familia que nos vio nacer, y que nos asignó ya un lugar en el mundo y un destino?

Entre las infinitas combinaciones y reverberaciones de sentido posibles, escojo para terminar sólo un ejemplo más. *Pedro Páramo* se abre con un viaje iniciático estancado, roto: es el relato de Juan Preciado, quien desde el eterno presente y el eterno territorio de los muertos, evoca su llegada a Comala, todos los acontecimientos y todas las voces. Páginas más adelante los lectores descubriremos que estamos escuchando a un muerto y que su viaje era a la vez su iniciación en la vida y en su pasado: encuentro de su destino. Un destino señalado por su madre, ya muerta, que lo acompaña en una vieja y única foto atravesada por orificios mágicos que Juan Pre-

ciado carga junto a su corazón. La Comala paradisiaca que fue un día es ahora un páramo, y en su doble y simultánea cara de paraíso e infierno convierte en explicación de valor mítico el paso de la historia: el derrumbe se debió a las acciones de Pedro Páramo en un horizonte de guerras, violación de tierras y pobreza, como la vida de los abuelos Márquez y la generación de los Buendía se construyó sobre la marca de una muerte que se quería exorcizar y resintió los avatares del falso crecimiento y la desolación provocados por la presencia de la compañía bananera. Nuestro primer horizonte mítico, consistente en el viejo orden de provincia, cuyo recuento puede resolverse en una genealogía primera y elemental diseñada a través de nombres hoy inconcebibles, y a la mítica sucesión de nacimientos y nominaciones, amores imposibles, empresas desmedidas y muertes colosales, se aloja en casas de una arquitectura elemental y vasta que resulta por eso mismo capaz de albergar el cosmos antes de la primera destrucción. En esas tierras donde las redes parentales se tejen al infinito y donde la fiebre y las enfermedades no tienen fin, un umbral sutil y permanente (un cuarto más en una sucesión imprecisa de habitaciones) separa la vida de la muerte, el paraíso del infierno, la bonanza del hambre. Son los cataclismos de una tierra que, *agua quemada*, es a la vez paraíso e infierno. La presencia implícita de la evocación a Pedro Páramo (hecha explícita una y mil veces por García Márquez en otros lugares) y la posibilidad de un espacio de novela donde —una vez más, como en el ritual— los vivos hablen con los muertos, dota a su propia novela de una dimensión maravillosa más.

El Aleph: el infinito en un lugar de Buenos Aires

"El Aleph" es el relato que da nombre a una de las colecciones más memorables de Jorge Luis Borges, publicada en 1949⁵. "El Aleph" es a su vez la visión del infinito contenida en ese mismo relato al que da nombre. Este texto ha inspirado innumerables interpretaciones, que apuntan a un elemento recurrente: "la idea de ver lo infinito en un punto", o "el místico encuentro del Todo en Uno y del Uno con Todo", la confluencia del tiempo y el espacio en un vertiginoso presente. "El Aleph" remite también, en la tradición cabalística, a primera letra del alfabeto hebreo que es origen de todo, que lo contiene todo.

El relato está narrado en primera persona y su protagonista, que responde al nombre de Borges, es habitante de un barrio porteño, Constitución. Enamorado de Bea-

⁵ Hay una valiosa publicación, *El Aleph de Jorge Luis Borges*, edición crítica y facsimilar preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra, México, El Colegio de México, CELL, 2001, basada en el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, y que incluye una no menos valiosa muestra de los comentarios y valoraciones despertados por esta obra, entre ellos, algunos escritos por el propio Borges: "Lo que la eternidad es al tiempo, el Aleph es al espacio. En la eternidad, todo tiempo —pasado, presente y futuro— coexiste simultáneamente. En el Aleph, la suma total del universo espacial se encuentra en una diminuta esfera resplandeciente..." (p. 83). Dice también: "Mi mayor problema al escribir el relato consistió en (...) construir un catálogo limitado de un sinfín de cosas. La tarea, como es evidente, resulta imposible, porque esa enumeración caótica sólo puede ser simulada, y cada elemento aparentemente casual tiene que estar vinculado con su contiguo por una secreta asociación o contraste" (pp. 83-84).

triz Viterbo, Borges conoce, a la muerte de ésta, a su primo, un escritor menor, descendiente de italianos, como la propia Beatriz. Inútil será restringirse a una explicación "sociológica", que vea en las críticas y a la caricaturización de Daneri el rechazo que Borges, hombre perteneciente a la clase alta argentina, puede sentir por el arribista y orgulloso Daneri, descendiente de inmigrantes que busca su aceptación y su fama en la sociedad argentina. La casa de la calle Garay, en vías de ser demolida, representaría la caída del pasado de Buenos Aires. El barrio de Constitución, hoy empobrecido, fue en su momento el que vinculaba a la clase alta que se desplazaba de las casas de ciudad a las quintas de las afueras. Fue barrio caro a Borges. Esta segunda lectura resulta aún más superficial y menos satisfactoria que la primera; ambas nos alejan del texto. Ni el tan traído y llevado tema del europeísmo y elitismo de Borges, ni sus referencias irónicas a las clases populares e inmigrantes, ni su reconstrucción de un pasado ideal para esa Buenos Aires que él ya vio "tomada" por inmigrantes y obreros,⁶ son en realidad los rasgos que nos han llevado a pensar en "El Aleph" como cuento representativo del escritor de un pueblo trasplantado. Sí lo es, en cambio, la modulación del infinito que él encierra:

*Arriba, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?*⁷

Esta idea está contenida también en los dos epígrafes que son umbral del texto. Uno de ellos, las palabras del *Hamlet*: "O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space", evoca también la posibilidad de un espacio infinito puntualmente contenido en una nuez.

La apertura al infinito se da en la textura misma del relato. Cuando se llega al centro del relato se llega también al infinito Aleph y a la interrupción del curso temporal y del recorrido espacial: suspensión del tiempo, suspensión del lenguaje (un lenguaje que es, para Borges, sucesión), que ya no puede por tanto ser transmitido por la palabra. Más aún: el Aleph pasa a ser ahora el protagonista del relato, que existe pero que sólo puede ser atisbado, contemplado y traducido con palabras necesariamente insuficientes y obligadamente sucesivas. Dentro de una nuez se encuentra el infinito: ¿cómo relatar el infinito Aleph a los demás, si no puede en este caso presuponerse un pasado de símbolos compartidos y si, además, lo que se vio no obedece a las leyes del lenguaje?: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es"⁸.

⁶ Los personajes de otro cuento, *Casa tomada*, de Julio Cortázar, son sin duda alegoría de la clase alta a la que Borges pertenecía, cuya "casa" se ve paulatinamente invadida por "el vulgo" de la época peronista.

⁷ Jorge Luis Borges, *El Aleph* (1ª ed. 1949), en *Obras completas (1923-1949)*, tomo I, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 624.

⁸ El problema de la confrontación del quehacer narrativo con la irreversibilidad del tiempo y del lenguaje se plantea también en un relato escrito por esos mismos años, en 1944: "Viaje a la semilla" de Alejo Carpentier, incluido en el grupo de relatos que no por casualidad lleva

Intenta Borges apelar a los emblemas y a las analogías:

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré⁹.

No nos encontramos ya sólo sumergidos en un mundo inefable en el sentido religioso, sino además en un universo que nos recuerda los hallazgos de la física contemporánea. Las leyes de la óptica y del movimiento, las leyes de causa y efecto y el primer axioma aristotélico, las coordenadas de tiempo y espacio que permiten ordenar el universo físico, quedan superadas por la visión del Aleph. Este mundo de extremas correspondencias no es sólo, insisto, el de los místicos, sino también el de la física contemporánea:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria¹⁰.

Uno de los grandes temas borgeanos es el infinito, y ha sido éste uno de sus máximos aportes a la nueva forma de representación de la realidad que hoy ofrece al mundo nuestro continente. La diversa combinatoria de elementos de la realidad se hace posible aún en una posición aleatoria o marginal. Todo hombre y situación son universalizables, y en el carácter exclusivo e intransferible de cada experiencia individual radica paradójicamente su universalidad.

Los grandes motivos borgeanos (el laberinto, el espejo, el doble, el infinito, la anagnórisis) no hacen en suma sino remitirnos a este tema central, y éste, a la vocación universalizadora del escritor argentino. A este autor perteneciente a una élite de larga prosapia cultural, testigo de la consolidación de un pueblo trasplantado, pueblo por tanto de extrema juventud y extrema novedad, lo atenaceaba el problema de la representatividad de estos pueblos en el panorama de la cultura universal, la fundamentación de su lugar en el concierto de las naciones. ¿Cómo conciliar la literatura universal con las particulares modulaciones que le otorga la escritura argentina?¹¹ ¿Cómo hacer de una literatura que nació en los bordes de Occidente una literatura central? La resolución de este conflicto toma la forma de una paradoja: seguro azar, representatividad de lo no representativo, universalidad en la particularidad.

La posibilidad de encontrar el infinito en un sótano de Buenos Aires ilustra esta paradoja:

por título *La guerra del tiempo*, y reproducido en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1983, vol. III, pp. 13-28.

⁹ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 625.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Para este tema véase Beatriz Sarlo, *Borges: un escritor en las orillas* (1ª ed. ingl. 1993), Buenos Aires, Ariel, 1995.

*El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo*¹².

Esta visión paradójica del Aleph, que nos recuerda las representaciones paradójicas de la realidad que por los mismos años estaba gestando Escher (con sus series pictóricas de metamorfosis infinitas, con sus ciudades y escaleras en la misma sucesión de la cinta de Moebius, etc.), ha sido una de las formas de "traducir" la posición autónoma que por esos años mantenía el campo artístico y literario respecto de la sociedad de los pueblos *transplantados* o de fuerte componente inmigratorio, aluvional.

En más de una ocasión Borges criticó el localismo y el provincianismo de las corrientes nacionalistas y tradicionalistas. Lo que en escritores de corrientes regionalistas había servido para acentuar particularidades locales, recibe por parte de Borges un tratamiento universalizador: destino, complejos entramados de tiempo y espacio, duplicaciones, identificaciones, sirven para hacer de los diversos personajes seres universales y habitantes de mundos infinitos. Aunque conserven algunas de sus señas de identidad y de particularidad, el destino o la reflexión los hacen trascender su particularidad.

Así lo declara explícitamente en "El escritor argentino y la tradición":

...los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina, pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo (...) en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo...

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos...

*Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores*¹³.

Esta vocación de universalidad caracteriza al sector intelectual de la Argentina de mediados de siglo al que perteneció Borges, como también Victoria Ocampo y la revista *Sur*, que apoyaron su vocación cosmopolita en un momento de esplendor de las instituciones culturales argentinas. Este esplendor se vio más marcado aún por la velocidad diferencial entre el plano estructural (con el deterioro del modelo agroexportador y la agudización de conflictos sociales) y el plano superestructural (con un momento de auge y autonomía relativa del campo artístico y literario y de la industria editorial), y esa creciente distancia no podía sino adoptar la forma de una paradoja.

También lo es la distancia entre la "fundación mítica" de Buenos Aires y los barquitos que venían a trancos accidentados por un río "de sueñera y de barro": la magna fundación fue consumada, paradójicamente, de un modo menor, y la historia de la gran capital es leve como un par de pinceladas.

Pero el problema de la universalidad no se reduce a estas explicaciones, sino que es también uno de los grandes temas del quehacer literario: ¿cómo se da el enlace entre

¹² *Ibid.*

¹³ Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión* (1ª ed. 1932), en *Obras completas*, pp. 271, 273-274.

lo particular y lo general, cómo se inscribe un instante en el horizonte que le da sentido?

La enumeración, en apariencia caótica, de lo que ve Borges en el Aleph, tiene muchos de los elementos de la visión de mundo que nos da la física contemporánea (noción de campo, discontinuidad, complementariedad, etc.) y nos recuerda el concepto de "obra abierta" a infinitas combinaciones e interpretaciones:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspaso de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Frey Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré (...) vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué (...) vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin (...) ¹⁴.

"El Aleph" simboliza no sólo la suspensión del tiempo y la captación del infinito sólo posible en una experiencia límite, sino también ese elemento transitorio, perecedero, inasible, que es el asomo al momento singular de la experiencia estética. En el relato no sólo tiene importancia la llegada al Aleph y la reversión de la temporalidad, sino el transcurso mismo hasta él. Una vez más, el relato es el acto de relatar, es su reactualización, es el moroso despliegue del acto de simbolización por el que se llega al símbolo mismo del Aleph.

"El Aleph" puede interpretarse también como el símbolo de la literatura. Su descripción porta los rasgos de una visión extática a la vez que de una experiencia estética, en cuanto asomo a ese umbral desde donde podemos atisbar el todo. El Aleph es un símbolo inagotable, que contempla y contiene todas sus lecturas y las hace parte de un proceso de simbolización que es también el que permite el enlace de las experiencias particulares con un sentido universal.

El infinito proceso de simbolización e interpretación a que da lugar "El Aleph" con sus leyes secretas es también el descubrimiento y fundación de una nueva forma de hacer literatura. El campo literario sufre, a partir de la incorporación del quehacer de la ficción, una transformación irreversible. Si para la configuración del campo literario modernista había sido capital la introducción del modelo de la poesía pura, no menos fundamental será en esta nueva etapa el modelo de la ficción, como quehacer diferenciable del arte de novelar. Espacio infinito dentro del espacio finito, la ficción contiene un Aleph que a su vez la contiene. Escondida en un rincón imprevisible y secreto del campo literario nos espera la literatura: a ella se accede sólo a través del umbral que ella contiene y la contiene, y a través de las reglas que ella se da a sí misma y obedece: a la ficción sólo se accede por la ficción; al infinito quehacer de la literatura sólo se accede a través del infinito quehacer de la literatura.

¹⁴ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, p. 625.

Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*

El poder omnímodo y el terror logran tragarse por su boca gigante de monstruo prehistórico toda la historia. *Yo el Supremo* (1974) no sólo es dueño de vidas y haciendas: logra comerse la vida, el tiempo, clausurar la geografía, cerrar una nación completa al extranjero pero también al vecino.

La descomunal —y sin embargo documentada— decisión del dictador paraguayo Francia al clausurar un país, una historia, una memoria y mantenerlo congelado en la no vida, en la vida que no acaba de nacer, parece cosa inventada y sin embargo ha quedado documentada con enorme precisión.

En el *Yo el supremo* encontramos el modo en que el poder da la espalda a la historia, intenta detenerla y al hacerlo se gangrena, se estanca, se vuelve soledad geológica, se enquistas, se vuelve un monólogo que lo traga todo. Porque el Patiño asistente del Supremo, cuyo modelo es el Sancho del Quijote, es el escudero ideal que escucha y no contesta en verdad: sólo glosa, sólo exagera, sólo parodia lo que el Supremo dice autodiciéndose que lo dice inmejorablemente bien.

Para el ojo siniestro del poder absoluto no hay dudas: sólo certezas. El terror ve la realidad bajo una mirada autoconfirmatoria de lo que ve: es el ojo el que decide como es la realidad, clasifica y califica a buenos y malos, hace de la ciencia peligro, del inteligente un perverso, del ignorante obediente y de la pobreza y el atraso un estado ideal de conformidad y conformismo con los ritmos de la naturaleza. Están los mal nacidos subversivos y están los mansos que nunca acaban de nacer del todo.

El discurso clausurado y total de *Yo el Supremo*, la lengua que es uno de los pocos bienes heredados a todos por la Colonia española, sirve para nombrarlo todo, enjuiciarlo todo y, al enjuiciarlo, poseerlo, comerlo, apoderarse de lo dicho y hacer que el afuera sea silencio y soledad. Sólo existe lo nombrado por el Supremo dictador: él califica, clasifica, pontifica, porque el poder es en buena medida discurso del poder. Él se cuenta una historia cerrada sobre un país que no existe, él narra un país y sólo toca tierra, sólo incide en su discurso, para mantener y matar: mata, elimina por violencia o inanición para que su discurso cerrado, enclaustrado, siga siendo lo único real. El Paraguay, tierra entre tierra, paraíso de plantas estudiado por Bonpland, se vuelve por su voz suprema (monocorde) una isla cerrada al afuera, al peligro del cambio y la contaminación. Y no sólo sus rivales son quienes contaminan: lo son también la ciencia de Bonpland y la fuerza liberadora de Bolívar, lo son también los que se mueren de hambre.

Pero la enseñanza final, como dice Eloy Martínez en su homenaje a Roa Bastos, es que la historia acaba siempre necesariamente ganándole la partida a ese poder que quería apresarla, detenerla en todos los sentidos de la palabra. La historia, detenida por el poder, se vuelve, en la parodia que este mal Sancho hace de aquélla, variación infinita sobre un mismo tema simple: todo cambio es subversión.

La Ciencia, detenida por el poder como detenido está Bonpland, obligado a permanecer arraigado en un lugar remoto, se vuelve, en la parodia de este mal Sancho que es la ignorancia autocomplaciente, en variación infinita de un mismo tema simple: una nueva forma de la magia: la medicina es curanderismo, la botánica es espionaje, todo saber que no se traduce en verborrea se hace hermético, difícil, y por tanto peligroso.

La ciencia, el viaje, el movimiento, la crítica, el conflicto, la duda, la exploración, la vida, se vuelven peligro, contaminación, para el poder supremo, para el que quiere todo el control, toda la palabra, para el que tiene toda la palabra para pontificar, enjuiciar, dictaminar, declarar, juzgar, advertir, mandar, controlar, decidir, dar la vida y dar la muerte.

Yo el Supremo es palabra escrita desde el exilio, desde la nostalgia por el país amado que lo expulsó. El exiliado, también el exiliado, como dice Roa, sólo tiene un territorio que habitar: el del lenguaje.

Juan José Saer, *La Cuestión de la prosa*

Juan José Saer, un argentino radicado en París, un escritor que escribe en español y reinterpreta permanentemente sus genealogías históricas y literarias, combinando autores de su tradición de origen con la vasta tradición de la literatura universal, produce su quehacer de origen en otra patria y los transforma a ambos, y para el cual el encuentro de esos mundos es *Un río sin orillas*, ha escrito un tan breve como contundente texto en prosa destinado a criticar a la prosa, denunciarla, mostrar sus límites y, sobre todo, los límites que ella impone al escritor: "La cuestión de la prosa" (1999).

Saer establece un contrapunto entre la prosa artística del ensayo y la prosa envilecida por el eficientismo, el burocratismo y el mercantilismo, que la someten a la extrema obediencia de producir el máximo de información por el mínimo de palabras, la prosa, identificada con los dictados del Estado, la burocracia, la jerga comercial, los catálogos y artefactos informativos, resulta una ley a transgredir, una barrera a romper.

El texto se abre con una afirmación contundente, que al prescindir del verbo y reemplazarlo por el signo de dos puntos enfatiza más la equiparación: "Prosa: instrumento del Estado". Esta interpretación de un estado de cosas, ofrecido como certeza, abre un breve ensayo en prosa que el lenguaje va minando desde adentro mismo. En un primer nivel discursivo, el texto avanza, ordenada, inexorablemente, hacia su conclusión. En otro nivel, más profundo, oculto, nocturno, la palabra poética, el juego de palabras, el enojo, la pasión, el insulto, el azar, van corroyendo, minando, la marcha implacable del discurso monocorde, inauguran una y otra vez la transgresión, y lo obligan a concluir antes que la demostración quede cerrada y se institucionalice: "Con un sutil tamiz irónico se narra el destino manifiesto de la prosa, avalado por la resonancia interna de términos como *cantidad, calidad, claridad, funcionalidad*, hace coro al avance inexorable de la lógica del mercado y la conversión de la prosa en objeto de consumo medible por su eficiencia y su capacidad de ser sólo vehículo eficiente de comunicación de otra cosa: la prosa es el empaque prescindible, mientras más leve y económico mejor, de ideas comunes e instrucciones estandarizadas". Es posible, sin embargo, seguir postulando una liberación del escritor respecto de la prosa. Saer toma dos ejemplos límite: la poesía moderna y la narración.

La presentación histórica y lineal del problema, que marca el ritmo de la marcha inexorable del avance del Estado y del mercado, apoderados ambos de la prosa a la que imparten sus dictados, entra en tensión con la ruptura de esa tempora-

lidad, con el asomo a momentos de transgresión, de liberación de la prosa, de reapoderamiento de ella por el oficio del escritor.

No podemos tampoco por nuestra parte caer en la trampa de presentar un panorama cronológico lineal de esos grandes momentos de ruptura, o atribuirlos a un *crescendo* que culminaría en la actualidad. El problema del diálogo del escritor con la institución de los géneros y las reglas de la poesía y la prosa es tan largo como nuestra historia: sólo una idealización extrema podría atribuirlo a un solo momento de un recuento evolutivo de la historia literaria en el que ya resulta difícil creer. Evoquemos solamente uno de esos grandes momentos de sentido, y uno de esos fragmentos clave de nuestra gran literatura, un grado cero en el cual resulta un desafío cualquier intento de deslindar géneros. Más de una vez me he preguntado si en el capítulo de *Rayuela* nos encontramos ante un fragmento narrativo, poético, ensayístico, o si todos ellos confluyen en un nudo de infinitas hiladas y resoluciones (un nudo que es y no es el que trató de desenredar Sarmiento cuando debió también en su *Facundo* hacer concurrir la razón de la poesía, la razón de la historia, la razón del análisis científico):

Todo es escritura, es decir, fábula. Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas... (Rayuela, capítulo 73º -1).

Precipitado de los géneros, precipitado del mundo de la invención en la invención del mundo, escritura que se inscribe en un todo más amplio y que, al hacerlo, a su vez lo vuelve escritura, transgresión del umbral entre el cuadro y su marco, la realidad y la invención, de la obra cosificada y la dinámica misma del hacerse, del escribirse, del inventarse, en un rincón secreto de una novela que no por ser su marco deja de ser también sujeta por cada fragmento, hasta convertirse así en otro rincón secreto, rayuela que enlaza el suelo con el cielo a través de infinitas combinaciones y sentidos tan necesarios como azarosos.

¿Qué es entonces un clásico? Clásico es aquello que, a la vez que nos obliga a poner el dedo en la llaga, en la herida que nunca cicatriza y donde no hay sutura perfecta entre lo poético y lo poetizado, nos maravilla con ese descubrimiento y nos conduce, a través de la escritura, a un viaje infinito.