Tres Premios Cervantes y tres creadores hispanoamericanos: Onetti, Paz, Sábato

ALFONSO CALDERON

De la Academia Chilena de la Lengua

Con el Premio “Miguel de Cervantes”, que es el Nobel español (unos diez millones de pesetas, o ciento veinte mil dólares), Juan Carlos Onetti (1909), el novelista uruguayo exiliado en Madrid desde 1975, recibió en 1980 el espaldarazo definitivo que la crítica ya venía dándole desde hace unos quince años. Onetti, tan escéptico como lúcido, oyó decir al Rey que el galardón se le otorga como “creador de una atmósfera y de un ámbito literario propio, que sumerge al lector en un mundo real y universalmente humano”. Antes, en 1979, con la novela *Dejemos hablar al viento* había obtenido el Premio de la Crítica en España.

Toda su obra, a partir de unos relatos desencantados, grises y dramáticos, de 1933, congrega una serie de puntuales decepciones humanas que sirven para dar fundamento y explicación a la vida, a su idea de la vida. Son historias —según Jorge Ruffinelli— “en las cuales los hechos exteriores son apenas visibles señales de motivaciones oscuras y hondas, de soledades, ternuras y cinismos, propios de algunos seres o personajes que están recorriendo siempre las cuerdas de la frustración”.

En 1939 publicó una novela, *El Pozo*, en la cual su héroe —si cabe usar término de tal jaez para sus criaturas desdichadas— iba previendo la única forma del dolor, el hábito del fracaso, orillando siempre la catástrofe, de la cual se nutre. Luego vendrían *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1943) y *La vida Breve* (1950). En su novela corta *Los Adioses*, aspira irremisiblemente

a que su personaje central cargue con una culpa, que parece venir desde un pasado que se halla fuera del libro; un pasado de la doliente humanidad. Es “la inseguridad considerada como inseparable de la condición humana”, el pivote de la historia que desea contar, en donde salta uno de esos personajes familiares en la obra onettiana, algo así como el hombre “al que le ha tocado su fatalidad de dicha o desdicha, y que haga lo que haga, siempre tendrá impreso en sus actos el sello de su destino” (Jorge Ruffinelli).

En lugar de una pistola, una soga o el veneno, sus héroes buscan la puerta en el muro, y suelen no hallarla jamás. Onetti comentó en una oportunidad, que él escribía “para mi placer, para mi vicio, para mi dulce condenación” y, mediante la confesión de uno de sus personajes, el del cuento *Matías el telegrafista*, sugirió algo que puede aplicársele a él: “Para mí, ya lo saben, los hechos desnudos no significan nada; lo que importa es lo que contienen o lo que cargan; después averiguar qué hay detrás de todo esto y detrás hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca”.

De ese credo artístico uno puede saltar en busca de sus predilecciones literarias: Knut Hamsun, William Faulkner —que es una verdadera galaxia onettiana—, Louis Ferdinand Céline, el autor de *Viaje al fin de la noche*; Ernest Hemingway, de quien admira *Adiós a las Armas*; Juan Rulfo, Raymond Chandler, Roberto Arlt, el desmañado narrador argentino, que representa lo crudo frente a lo cocido de Borges, a quien debe un sentido del estilo y esas formas de humor negro y oblicuo que encantan al autor de *Funes el Memorioso*.

En *La Vida Breve* inventa una ciudad ónfalo, un feroz artificio platónico, la Santa María de sus historias, imaginada por el demiurgo Braussen, “un pequeño país en broma, desde la costa hasta los rieles que limitan la colonia, donde cada uno cree en su papel y lo juega sin gracia”. El sitio tiene algo de Buenos Aires y de la melancolía nocturna de Montevideo. Onetti ha insistido en que más allá de sus libros “no hay Santa María. Si Santa María existiera, es seguro que haría allí lo mismo que hago hoy. Pero, naturalmente, inventaría una ciudad llamada Montevideo”.

En Santa María se vive desde la fundación hasta el Apocalipsis. Colón y los ángeles vengadores se encuentran algún día, culpándose mutuamente por la roña de la vida, por el sinsabor perpetuo a que los hombres están condenados. Cuando llega la noche, “el río desaparece, va retrocediendo sin olas en la sombra, como una alfombra que envolvieran; acompasadamente, el campo invade por la derecha, nos ocupa y ocupa el lecho del río. La soledad nocturna en el agua o a su orilla puede ofrecer, supongo, el recuerdo o la nada o un voluntario futuro; la noche de la llanura, que se extiende

puntual e indomitable, sólo nos permite encontrarnos con nosotros mismos, lúcidos y en tiempo presente”.

En la ciudad hay un Club, el bar del Plaza, la Avenida Artigas, el muelle de pescadores, el Club de Remo y la convergencia del camino de la costa con el que va a la Colonia. Los viajeros suelen aguardar los omnibuses que llegan de Colón, y ya nadie admira el astillero en ruinas, que marca la grandeza y decadencia de Jeremías Petrus. La plaza es cuadrada, “con senderos de arena” y pedregullo rojizo, “donde comenzaba a trazar los canteros”. La iglesia en ruinas, rodeada de andamios, tiene “la marca de una bala de cañón en la torre”. La vieja plaza, a veces, se vuelve circular, Plaza Braussen o Plaza del Fundador.

En Santa María, algunos suelen irritarse con la forma de la mordiente estupidez, “la paz nocturna de las sobremesas, las horas perfectas de paz, digestión e hipnotismo frente al mundo absurdo por torpe, de la imbecilidad crasa y jubilosamente compartida que parpadeaba y decía tartamuda en los aparatos de televisión”. Los antiguos moradores creen que Santa María ya no es lo que fue. Ni el río, ni los barcos ni la niebla. Creen percibir a diario la miseria moral y a descreer de los grupos trotskistas y de las ráfagas de metrallas que emiten los sostenedores del orden, los del Cuerpo de Pundonorosos. Aguardando su oportunidad, un pirómano, el Colorado, merodea siempre, recostado en los años, buscando la oportunidad, con ayuda del sucio viento, de que Santa María arda poniendo a los fantasmas en procura de una definitiva expiación.

Hay una noche de Santa María “con su luna o su llovizna y el vaho mezclado, incomprensible, de tantos miles de sueños simultáneos”, y hay una figuración mítica del lugar, ese “pensamiento que se llama Santa María para todos nosotros”. Por obligación y por vicio, el personaje central de *Dejemos hablar al viento* mira desde lejos la ciudad perdida y urde un sentimiento: “en la primavera me era forzoso evocar Santa María y su río, tan distinto a éste que llamaban mar, mi río con la otra orilla visible, con su isla en el medio, con la periodicidad de la balsa o el ferry, con la exacta distribución cromática de lanchas, gabarras, yates, botes, cabezas de nadadores”.

En Santa María viven, han vivido, sobreviven, gentes como Díaz Grey, el médico solterón, “casi calvo, pobre, acostumbrado ya al aburrimiento y a la vergüenza de ser feliz”, sonriente siempre, “feliz y reconocido, porque la vida de los hombres continuaba siendo absurda e inútil”. Sin relieve, Morentz, el dentista, o Montero, el de la granja, o Hagen, el del surtidor de nafta en la esquina de la plaza, aminoran la importancia que da el censo a los

otros, los ilustres, que viven porque sí. El padre Bergner envía almas al cielo o al infierno. Con su sombrero negro, Larsen, alias Juntacadáveres, sueña con obtener artísticamente “una forma de la prostitución perfecta”, hermanándose en sus sueños con el boticario Barthé, adivinando en él a un hermano en una vocación o manía común, “la necesidad de luchar por un propósito sin tener verdadera fe en él y sin considerarlo un fin”.

Todo el lugar sufre de ese estado “de descomposición alucinatoria” que ha indicado Angel Rama, y los seres aceptan “irremediablemente la necesidad humana”, sin mayor prisa, casi morosamente. Onetti va explorando sus temas y amando y odiando a sus personajes, redondeando un complejo universo, que va animándose constantemente en el visible caos que proyecta este mundo sombrío y sórdido, con sus lóbregueses e insatisfacciones, infinitamente melancólico, expresado siempre con un enorme pudor expositivo.

Un leitmotiv onettiano es el fracaso, el “repugnante fracaso” de todos los seres que, como el personaje del cuento *Un sueño Realizado*, parecen destinados a desmoronarse roídos “por el trabajo sigiloso de los días”. A nadie le parece extraño, en sus hermosas historias, llevar años en el “ejercicio de la desesperación impura”. Como las esposas santamarianas, las mujeres de Onetti están rumiando siempre prematuramente y desconcertadas “el rencor y la estafa”. Más de alguien dará en sospechar que “la única sabiduría posible era la de resignarse a tiempo”, dándose mañas y bríos para vivir, “comparando la semejanza de las lamentaciones”, en un “discreto desánimo” que sirve de antídoto a la hipotética ilusión de la felicidad.

El hombre habrá de sobrellevar, entre la franqueza, la mentira y el libre juego de las obsesiones, una vida que apenas es un simulacro, poco menos que una ficción. Nadie es culpable, en último término. ¿De qué culpa puede hablarse cuando todos están condenados, disfrutando amargamente de la Caída? “Tal vez —supone el narrador de *Tan Triste como Ella*— no fuera totalmente suya la culpa; tal vez resulte inútil tratar de saber quién la tuvo, quién la sigue teniendo”; pero, más allá de una ilusión puramente teológica, se termina por padecer la culpa, por aceptarla, “admitiendo que vivir es culpa suficiente para que aceptemos el pago, recompensa o castigo. La misma cosa, al fin y al cabo”.

Onetti nunca ha sido devoto de las entrevistas y, entre bromas y desganos, ha ido diciendo algunas cosas a sus amigos. Por ejemplo, que, de niño, descubrió que la gente se moría, y eso “no lo he olvidado nunca; siempre está presente en mí”. Que existe “una profunda desolación a partir de la ausencia de Dios”. Que escribe por ataques, y “a veces me paso meses y

meses, y no se me ocurre nada. Pero siempre sé que va a volver, que siempre volverá. Y vuelve: en el momento más inesperado el tema llega y lo domina a uno". Con respecto a los personajes, cree que no logran dominarlo a él, como escritor, "pero sí existe una interrelación. Y no tendría interés de escribir si supiera de antemano lo que va a pasar en mis obras".

Su credo es simple como la música de cámara: "no me siento un escritor. Sí, en todo caso, un lector apasionado, capaz de conversar y discutir horas y horas sobre un libro. Pero ajeno. Y cuando uno escribe tampoco se siente un escritor, porque se está trabajando en la inconsciencia y lo único que importa es escribir. Porque hay tres cosas que a mí me han sucedido, me suceden y que tienen similitud: una dulce borrachera bien graduada, hacer el amor, ponerme a escribir. Y no se trata de fugas, sino de momentos en que la inconsciencia fluye con increíble intensidad, como no fluye con el resto de las cosas; momentos en que uno participa con todo y abre lo inconsciente, como diría Freud. Aunque se sabe, en general, lo que va a pasar con cada una de esas tres situaciones, en realidad no se sabe lo que va a pasar. Las suceden, simplemente. Cuando uno va a hacer el amor, no se pone a pensar previamente en la técnica que aplicará. Uno va y lo hace y las cosas pasan. Lo mismo al escribir. Uno se sienta con un sentimiento; pero, a partir de ahí, lo que pasa es otra historia. NO es la técnica".

¿Le preocupa el éxito? ¿Qué ocurre con el artista como triunfador? Sabe que a esto se llega "de manera incidental y nunca deliberada. Si alcanzamos el éxito nunca seremos artistas plenamente. El destino del artista es vivir una vida imperfecta: el triunfo, como un episodio; el fracaso, como verdadero y supremo fin". No vale mensaje alguno en una obra: "El que pretende dirigirse a la humanidad, o es tramposo o está equivocado. La pretendida comunicación se cumple o no; el autor no es responsable; ella se da o no por añadidura. El que quiera enviar un mensaje que encargue esta tarea a una mensajería".

Con respecto a la técnica, remacha siempre con sana indignación: "Dejemos de lado, porque carecen de interés para el escritor, la semántica o el estructuralismo. Que le pregunten a Shakespeare y a Dostoiewski cómo se las arreglaban —y siguen— sin esas muletas". No quiere trampas con respecto a qué es el escritor. Es quien. Y entiende por tal al hombre "que nació para escribir, el hombre para el cual el ejercicio de la literatura es una forma de vivir, no menos importante que el ejercicio del amor, de la bondad y del odio. Hablo de un hombre que no necesita ni aplausos ni obstáculos. De un hombre que no tiene más remedio que escribir".

Hay un libro que le emociona cada vez que lo lee: *Laura*, de Vera

Caspary. Hay un momento en que la mujer desaparecida vuelve, como si regresara de la muerte; "Y eso es como una visión". El detective que aguarda se ha dormido en un sillón. Onetti la ha leído decena de veces, "pero nunca, desde hace tiempo, he podido pasar de esa escena. Es que soy un sentimental". Le atraen sobre manera *El Halcón Maltés*, de Dashiell Hammett, y, una vez y otra, el libro de Céline, el único, *Viaje al fin de la noche*, porque es "un libro feroz y fue escrito para mostrarme y confirmar la ferocidad del mundo".

Siempre que uno deja atrás un texto de Onetti, tras la lectura algo de esa ferocidad queda en pie, quizás en la común aceptación del fracaso, en el decirle que sí "con una mueca, una sonrisa". Ni de Santa María ni de ningún lado la gente volará al cielo en gloria y majestad. ¡Qué duda cabe! Esa mezcla de imprecisiones y cobardías que es la vida son el resultado de una "indefinida mala jugada que nos ha hecho el mundo". Una mentira simple e imprecisa para entretener a todos cuantos "no tienen el privilegio de elegir".

La obra de Octavio Paz (México, 1914) —autor a quien se otorgó el Premio Cervantes, en 1981— es, desde hace varios decenios, relevante. Pensador contra la corriente, lector curioso e infatigable, poeta venido del surrealismo, mexicano universal, sabe siempre estar cerca del tema que sirve de vínculo o signo de nuestro tiempo. Un día aborda las doctrinas de Claude Lévi-Strauss y al otro algún ensayo sobre el iluminismo; se ocupa de Marx o de Hegel, de San Juan de la Cruz y de la metáfora, del ser mexicano y de las ideologías contemporáneas. Funda revistas (*Plural*, *Vuelta*), escribe en diarios del continente, prologa obras de escritores jóvenes, alienta y discute, ataca y defiende. Y vive siempre *à la page*, en espera del libro, es gran adelantado que lo pone en acción.

Su obra es abundante. La poesía está en *Semillas para un himno* (1954), en *Piedra del sol* (1957), en su *Libertad bajo palabra* —que reúne su obra poética del período 1935-1958—; en *Salamandra* (1962), *Topoemas* (1968), *Ladera este* (1969) y *Vuelta* (1976). El ensayo está presentado por sus libros *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956), *Las peras del olmo* (1957), *Corriente alterna* (1967), *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968), *Conjunciones y disyunciones* (1969), *Posdata* (1970), *El mono gramático* (1974), *In/Mediaciones* (1979) y *El ogro filántropo* (1979).

Recuerda que, al leer Gabriela Mistral sus primeros poemas, movió con tristeza los ojos y dijo: "Usted también es cosmopolita". Lo habría preferido "telúrico", a él que había bebido lentamente todos los filtros mágicos que le ofrecía el surrealismo. "Para mí —ha contado— el surrealismo era la enfermedad sagrada de nuestro mundo, como la lepra en la Edad Media o los

'alumbrados' españoles en el siglo xvi; negación necesaria de Occidente, viviría tantos años como viviese la civilización moderna, independientemente de los sistemas políticos y de las ideologías que predominen en el futuro".

El propósito del surrealismo es evidentemente subversivo y consiste en "abolir esta realidad que una civilización vacilante nos ha impuesto como la sola y única verdadera". La empresa surrealista "no se ha limitado únicamente a expresar las tendencias más ocultas de nuestro tiempo y anticipar las venideras; este movimiento se proponía encarnar en la historia y transformar el mundo con las armas de la imaginación y de la poesía".

Concibe —gracias a André Breton y a William Blake— el mundo y la experiencia literaria de un modo conjetural y distinto: "En mi adolescencia, en un período de aislamiento y exaltación, leí por casualidad unas páginas que, después lo supe, forman el capítulo v de *L'amour fou*. En ellas relata su ascensión al pico del Teide, en Tenerife. Este texto, leído casi al mismo tiempo que *The marriage of heaven and hell*, me abrió las puertas de la poesía moderna. Fue un 'arte de amar', no a la manera trivial del de Ovidio, sino como una iniciación a algo que después la vida y el Oriente me han corroborado: la analogía o, mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza".

Le preocupan tantas cosas, que resulta difícil ordenar el ilimitado ideario de Paz. Por ejemplo, la creación artística, y sus génesis: "Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran en una palabra. El papel se cubre de letras indelebles, que nadie dijo, que nadie dictó, que han caído allí, arden y quemán y se apagan. Así, pues, existe la poesía, el amor existe. Y si yo no existo, existes tú".

¿Qué ocurre con cuanto se encuentra lejos del límite, en el envés de la palabra? Admite que "hay un Más Allá de la escritura, que me fascina y que, cada vez que me parece alcanzarlo, se me escapa. La obra no es lo que estoy escribiendo, sino lo que no acabo de escribir —lo que no llego a decir—. Si me detengo y leo lo que he escrito, aparece de nuevo el hueco: bajo lo dicho está siempre lo no dicho. La escritura reposa en una ausencia, las palabras recubren un agujero. De una y otra manera, la obra adolece de irrealidad. Todas las obras, sin excluir a las más perfectas, son el presentimiento o el borrador de otra obra, la real, jamás escrita".

No admite enrolamientos ni directivas. El arte le resulta libérrimo, porque "sobrevive a los partidos, a los imperios y a los dioses. En su esencia última el arte no sirve a nadie, ni siquiera a la libertad, porque es la libertad

misma, el hombre mismo, creándose infatigablemente, empezando siempre y siempre revelándose. Conquista y creación del ser, revelación y reencarnación del hombre en una obra: acto irrepetible, único, total”.

Desde antiguo ha venido exaltando al marqués de Sade, quitándole su valoración escabrosa para insertarlo en un espíritu filosófico: “En el siglo XIX los pocos que estudiaron la obra de Sade dijeron que era un gran descubridor de desviaciones y perturbaciones sexuales. Es verdad, pero no creo que la originalidad de Sade resida en sus descubrimientos de patología sexual. Los antiguos conocían las prácticas sexuales que describe Sade y muchas, entre ellas, eran ritos eróticos en las religiones primitivas. Lo que es absolutamente nuevo es la actitud de Sade ante esas prácticas: dejan de ser abominaciones o rituales para convertirse en opiniones filosóficas. El título de uno de sus libros es revelador: *La philosophie dans le boudoir*. El erotismo convertido en filosofía, y la filosofía convertida en crítica: el erotismo al servicio de la navegación universal. Esto es absolutamente nuevo... La negación es la función por excelencia del espíritu, lo mismo en la teología cristiana, en Dante o en Milton que en el pensamiento moderno. Para Hegel el concepto es negación y el hombre el que introduce la negación en el universo”.

Todo lleva a contemplar el erotismo de un modo distinto, a concederle un rango, pues “el erotismo es la representación de la sexualidad, su metáfora. A veces, una sacralización de la sexualidad, como en las cortes de amor de Provenza; otras, una profanación, como en Sade. El erotismo es inseparable del lenguaje y, en consecuencia, es cultura, historia. El lenguaje nos sirve para transformar la sexualidad animal en una práctica en la cual el hombre, por una parte, se refleja en la naturaleza como en un espejo y, por la otra, niega la naturaleza. El erotismo es una afirmación de la sexualidad y, al mismo tiempo, es una negación de la sexualidad. Es una invención”.

La “extraordinaria complejidad” de la historia de México lo conduce a pensar constantemente; a veces con nostalgia, a veces con impaciencia, en haz de problemas que suele sobrepasar la noción de la historia para aceptar la fuerza del mito y de los actos rituales. Para empezar, México y el mexicano constituyen una asociación extraña: “el mexicano necesita de la fiesta, de la Revolución o de cualquier otro excitante para revelarse tal cual es; su cortesía y su mesura no son más que la máscara con que su conciencia de sí, su desconfianza vital, cubren el rostro magnífico y atroz. México tiene vergüenza de ser y sólo en las grandes ocasiones arroja la careta, como esos adolescentes apasionados y taciturnos, siempre silenciosos y reservados, que, de pronto, asombran a las personas mayores con una acción inesperada. La historia nos enseña que la convulsión es nuestra forma de crecimiento”.

Los signos que abarrotan las creencias son desplazados en beneficios de una acción directa: "México es un país que ama la carne humana. Salvo unas cuantas excepciones, no tenemos críticos, sino sacrificadores. Enmascarados por esta o aquella ideología, unos practican la calumnia, otros el 'ninguneo' y todos un fariseísmo a la vez productivo y aburrido".

Quiere situarse con propiedad en la descripción de la vida política de México. El porfiriato, y antes la extraña aventura de Maximiliano de Austria; la presencia de Estados Unidos en la cercanía y la llamada Revolución Mexicana, son temas que requieren ser definidos con prolijidad y rigor. Por ejemplo, "llamar revolución a los cambios y trastornos que se iniciaron hacia 1910, es quizá, ceder a una facilidad lingüística. Años más tarde, al repensar el tema de los grandes trastornos y conmociones del siglo xx, he llegado a la conclusión de que hay que distinguir entre revolución, revuelta y rebelión... Las revoluciones, hijas del concepto de tiempo lineal y progresivo, significan el cambio violento y definitivo de un sistema por otro... Las rebeliones son actos de grupos e individuos marginales: el rebelde no quiere cambiar el orden como el revolucionario, sino destronar al tirano. Las revueltas son hijas del tiempo cíclico: son levantamientos populares contra un sistema reputado injusto y que se proponen restaurar el tiempo original, el momento inaugural del pacto entre sus iguales".

¿Qué ocurre en la sociedad mexicana con los anhelos de transformación que se espera de aquel período? ¿En qué consiste su extrañeza? De algún modo, "la revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. Vuelta a la tradición, reanudación de los lazos con el pasado, rotos por la reforma y la dictadura, la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. Y, por eso, también es una fiesta: la fiesta de las balas, para emplear la expresión de Martín Luis Guzmán. Como las fiestas populares, la Revolución es un exceso y un gasto, un llegar a los extremos, un estallido de alegría y un desamparo, un grito de orfandad y de júbilo, de suicidio y de vida, todo mezclado. Nuestra Revolución es la otra cara de México, ignorada por la Reforma y humillada por la Dictadura. No la cara de cortesía, el disimulo, la forma lograda a fuerza de mutilaciones y mentiras, sino el rostro brutal y resplandeciente de la fiesta y la muerte, del mitote y el balazo, de la feria y el amor, que es raptó y tiroteo. La Revolución apenas si tiene ideas. Es un estallido de la realidad: una revuelta y una comunión, un trasegar viejas sustancias dormidas, un salir al aire, muchas ferocidades, muchas ternuras y muchas finuras ocultas por el miedo a ser. ¿Y con quién comulga México en su sangrienta fiesta? Consigo mismo, con su propio ser. México se atreve a ser. La explosión revoluciona-

ria es una portentosa fiesta, en la que el mexicano, borracho de sí mismo, conoce, al fin, en abrazo mortal, al otro mexicano”.

Ni siquiera la exaltación que se hace de Emiliano Zapata conforma al lúcido analista que es Paz. Ver es una operación que requiere separar las ramas en la floresta, pretendiendo acercarse a la realidad en el intento siempre válido; el del vistazo moral, profundo y enérgico: “el movimiento zapatista fue una verdadera revuelta, un volver al revés las cosas, un regreso al principio. Su fundamento era histórico, porque los campesinos querían volver a la propiedad comunal de la tierra; al mismo tiempo estaban inspirados por un mito: la edad de oro del comienzo. La revuelta tenía una intensa coloración utópica: querían crear una comunidad en la cual las jerarquías no fuesen de orden económico, sino tradicional y espiritual. Una sociedad hecha a imagen y semejanza de las aldeas del neolítico: económicamente autosuficientes, igualitarias —salvo por las jerarquías naturales: padres e hijos, hombres y mujeres, viejos y jóvenes, casados y solteros; y en las cuales se reducía al mínimo la autoridad política y religiosa”.

La aplicación del marxismo, como metodología revolucionaria, al carácter religioso de los hechos sociales y la exaltación de nuevos profetas, suele sacarlo con enorme facilidad de sus casillas. “Desde la desaparición de lo sagrado —escribe— el hombre ha tenido que transferir su sentimiento de culpabilidad al vecino, que es judío, negro, o a un partido político, que es trotskista, stalinista... El fenómeno moderno es que la culpa se ha vuelto ideológica y antes era teológica”.

¿De dónde parece arrancar esto? Paz sostiene que Baudelaire se equivocó completamente “cuando dijo que el progreso borraría o está borrando las trazas del pecado original; es decir, del sentimiento de culpabilidad. Yo creo que si nuestro siglo se ha caracterizado por algo es la objetivación, la exteriorización del sentimiento de culpabilidad”.

El estado totalitario, ese “ogro filantrópico”, lleva a cuesta una señal moral; a partir de su desmesura, se vuelve causa y expresión de nuestros males —piensa Octavio Paz—. Sólo en las disidencias se resguardan el honor y el derecho del hombre de nuestro tiempo. Un papel juega el escritor, porque ejerce la crítica, “una forma libre del compromiso”. ¿Qué debe ser el escritor? Sólo un francotirador, “debe soportar la soledad, saberse un ser marginal. Que los escritores seamos marginales es una condenación que es una bendición. Ser marginales puede dar validez a nuestra escritura”.

¿No existe, acaso, una buena razón para justificar la densa red de alarmas de los Estados ante la presencia constante del terrorismo? ¿O es, acaso, éste la modalidad de resguardo de la pureza originaria, individual y revolucionaria? Paz piensa que el terrorismo es un espejo que repite no

nuestro rostro, sino el de nuestro demonio. Pero, ¿cómo distinguir entre el uno y el otro? El terrorismo no es, sino la imagen invertida del terror estatal. Ambos son criaturas de las religiones ideológicas del siglo xx. Para exorcizar el demonio del terrorismo, debemos hacer un examen de conciencia; la crítica de la violencia terrorista (la estatal y la de los grupos e individuos) comienza con la crítica de la ideología”.

Emplazado en la atalaya, Paz sigue ocupado de cuanto acontece en el mundo, alegando, sin trabas, por el derecho a ser libre. Ahora, se ocupa fundamentalmente de los absolutismos que emanan de todo centralismo. A diario, el Estado le preocupa, porque “esa es la verdadera amenaza a la que se enfrentan lo mismo los europeos que los asiáticos, los africanos que los latinoamericanos; es decir, el mundo entero. El “monstruo frío” ha crecido desmesuradamente en este siglo. A su imagen y semejanza, las otras organizaciones sociales —empresas capitalistas, sindicatos obreros, partidos políticos— se han transformado en Estados en miniaturas, cada uno dotado de su correspondiente burocracia. El planeta se estatiza, es decir, se burocratiza. El proceso está más avanzado en los países llamados socialistas; pero también en los capitalistas ha dado pasos gigantescos: las multinacionales, el complejo ‘militarfinanciero’ de los Estados Unidos, la CIA, el sindicalismo monolítico, los monopolios de la comunicación, etc. La era del Big Brother ha comenzado”.

Lo que a Paz le resulta claro puede ser discutible, o volverse en contra de él y de cuanto predica, y, sin embargo, ¿quién ha de dudar de su buena fe palmaria, de su anhelo de ver al género humano en un estado de disponibilidad, del culto de la razón como regulador de excesos? Leerlo es un acto de recomendable sanidad para las convicciones de quienes se refugian en ellas sin desear someterlas diariamente a prueba.

La obra de Ernesto Sábato (1911), reciente Premio Cervantes (1984), posee una secreta unidad y ella parece cruzar orgánicamente toda su obra, ya sea los ensayos contenidos en *Uno y el universo* (1945), *Hombres y engranajes* (1951), *Heterodoxia* (1953) y *El escritor y sus fantasmas* (1963) entre otros; como sus tres novelas: *El túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abadón, el exterminador*. Se trata de buscar la ordenación o el extraño desorden encubiertos en un mundo que dejó, sin más, de aceptar el funcionamiento del universo mediante la explicación del mecanismo de relojería, queriendo desentrañar, al mismo tiempo, cuanto ocurre en la mente del hombre, supuesto ordenador de un mundo en el que ha sido puesto sin un fin muy claro.

Hace algunos años, respondiendo las preguntas de un escritor chileno,

pareció intentar una definición del quehacer genérico del escritor, explicando sus motivaciones. "John Donne —escribió— decía que el hombre sueña desde el nacimiento hasta la muerte. La función del escritor es despertarlo". Lo cierto es que, en medio de la explosión literaria latinoamericana de mediados de la década de los sesenta, su novela *Sobre héroes y tumbas* adquirió el carácter de una aventura literaria desconcertante; de una obsesión alucinante, muy similar a la que viviera Malcolm Lowry con *Bajo el volcán*.

No quiso Sábato substraerse a las constantes polémicas de esos días y puso en evidencia que, como escritor, él venía pensando largamente acerca de la condición del hombre latinoamericano y, muy en particular, del hombre argentino. Si bien se mira, ¿puede decirse que el *Informe sobre ciegos* es sólo un haz de proposiciones deliberantes engendradas por la mente de un psicópata? ¿No es, por desventura y vergüenza, un apólogo premonitorio o un haz de alarmas de cuánto se producirá en esa etapa oscura que habrá de conocerse con el nombre militar de "guerra sucia", entronización de uno de los períodos más abominables y antihumanos de América?

Hay en Sábato una lectura diurna y una nocturna del alma humana y de sus enviones, como la hay en un escritor admirado por él, Dostoiewski, y, por cierto, en los textos de algunos místicos que enfrentan a Dios y al Demonio en una batalla permanente. En 1966, necesitó el escritor "explicar", esto es, poner en su lugar las ideas de *Sobre héroes y tumbas*, con el fin de evitar el dispendio de exégesis de ciertos posesos de una crítica que se reputaba como "la" única, en medio de los júbilos de sus hierofantes. "La estructura de la novela es muy clara —advirtió—. Está dividida en dos partes: una diurna y otra nocturna. En la diurna los personajes giran en torno a un personaje invisible, misterioso. La parte nocturna es, por eso mismo, esencial: es la pesadilla de ese personaje. Si suprimo esa parte, dejaría de expresar la realidad en toda su extensión y profundidad. Los sueños revelan la condición humana".

Al mismo tiempo, en la "noticia preliminar" de la obra, sugería la relación entre una historia concreta y su proyección parabólica, la "introyección" de esa sucesión de acontecimientos, al insinuar que había intentado "reconstruir el drama" y luchar "para darle una unidad y acaso un sentido, por esa manía que tenemos los hombres de encontrar siempre un orden y un significado a hechos que, tal vez, no los tengan. No sé hasta qué punto lo he logrado, pero pienso que en cualquier forma está crónica puede servir como testimonio de algunos de los problemas que se han vivido (y sufrido) en este extremo del mundo durante los últimos tiempos".

El fervor dostoiieskiano se va a transmitir a esas criaturas, que tratan de unir los contrarios en una voluntad de ser. Más de una vez, Alejandra o

Bruno se muestran como personas escindidas, en un juego de máscaras en el cual la mortalidad acecha, como un convidado dispuesto a hacer de las suyas durante el espectáculo de esas vidas, que buscan la plenitud, como antes, los héroes de la épica perseguían un fin mayestático: el de hallar el Santo Graal o la espada del rey Arturo, por ejemplo. El desorden del mundo, el espejo trizado o deformante hace que, en el comienzo de *Sobre héroes y tumbas*, un personaje admita que experimenta pavor por el carácter imprevisible de los seres humanos, a quienes encuentra perversos y sucios. Prefiere, en cambio, pasear por el parque Lezama, un cielo-infierno que va a resultar un espacio proteico en el libro, mirando las estatuas, las cuales "le proporcionaban una tranquila felicidad", por pertenecer "a un mundo ordenado, bello y limpio".

El escritor y sus fantasmas aspira a ser un diario en el que se registran "simpatías y diferencias"; pero, además, un lugar para debatir los mitos culturales y poner en la mesa de juego un catálogo de la movilidad social de las preferencias estéticas, los riesgos de estar siempre *à la page*. Son los días del auge de la "novela objetiva", de las transformaciones "místicas" de la sociedad norteamericana, del envión de la droga, exaltada teóricamente por su profeta Timothy O'Leary, de la guerrilla urbana como panacea para la resolución de las contradicciones de la sociedad latinoamericana, del surgimiento férvido de dos modalidades artísticas: el arte-pop y el arte-op.

Sábato manifiesta que su libro tiene algo del diario de un escritor, alertando acerca de su forma "reiterativa y machacante, pero viva", al igual que previniendo acerca del "desorden obsesivo" que poseen sus notas. Necesita precisar que no hay en *El hombre y sus fantasmas*, sino "cavilaciones de un escritor que encontró su vocación duramente, a través de ásperas dificultades y peligrosas tentaciones, debiendo elegir su camino entre otros que se le ofrecían en una encrucijada, tal como en ciertos relatos infantiles, sabiendo que uno, y sólo uno, conducía a la princesa encantada".

Uno de los problemas que más le preocupan es el relativo a la idea de una "literatura nacional", un asunto que Mario Benedetti ha puesto con fuerza e inteligencia en el campo del debate, ilustrándolo, al mismo tiempo, con su obra de creación (*Montevideanos, Gracias por el fuego, Primavera con una esquina rota*, entre decenas de textos). Sábato dice que casi todo "nos llegó de Europa, desde el lenguaje y la religión" y aun "la mayor parte de la sangre de sus habitantes". ¿Debe borrarse la línea de demarcación europea, en el plano de la creación americana? "Si fuéramos consecuentes con los que a cada rato nos están reprochando el *européismo*, deberíamos escribir sobre la caza del avestruz en lenguaje pampa. Todo lo demás sería adventicio, cosmopolita, antinacional".

A quienes, en esos años sesenta, se hallan listos para reprobar cuanto no

tenga un supuesto contenido puramente revolucionario, les recuerda: “un conocido revolucionario del siglo XIX llamado Karl Marx, a quien nadie puede acusar de proclividad pequeño-burguesa, recitaba a Shakespeare de memoria, se extasiaba con Byron y Shelley, elogiaba a Heine y consideraba a ese reaccionario de Balzac como un admirable gigante”. Y agrega: “pienso que el signo más sutil de que una sociedad está ya madura para una profunda transformación social es que sus revolucionarios se revelan capaces de comprender y recoger la herencia espiritual de la sociedad que termina. Si eso no sucede, la revolución no está madura”.

El estructuralismo, que es en ese tiempo la “ciencia nueva”, una forma del saber infuso, merece a Sábato el siguiente reparo, hoy tan actual como ayer: “el estructuralismo es válido hasta el punto en que deja de serlo. Lo que es bastante. Más allá de ese punto empiezan los peligros. El primero, el de desconocer la importancia de la historia. El segundo, el de fortificar una concepción operacionalista y hasta cibernética del espíritu, contribuyendo así a agravar la alienación provocada por la técnica en el hombre de nuestro tiempo. Ciertos análisis rigurosamente válidos para los entes matemáticos son *relativamente* válidos para los hombres. Este tipo extremo de estructuralismo, como con justeza observa Lefebvre, corre el riesgo de hipostasiar, de dar valor real a meras abstracciones conceptuales. Claro, estos extremos se dieron sobre todo en los Estados Unidos, según su habitual fetichismo científico, del mismo modo que produjo los extremos más absurdos del positivismo lógico. En cuanto a ciertos representantes de la nueva crítica, por reaccionar contra aquellas “explicaciones” positivas de la obra de arte por cosas como el clima y otros determinismos semejantes, cometieron el inverso error de un inmanentismo que, de pronto, parecía convertir una novela en un objeto platónico, fuera del tiempo y del espacio, ajeno a las vicisitudes del hombre y la sociedad”.

No quiere, sin duda, escatimar la posibilidad de separar la cizaña del trigo y, por ello, admite la posibilidad de la impostura surgida de los epígonos. El golpe era durísimo en contra de quienes no comulgaban con las últimas ruedas de carretas. Sábato se rebela. No puede ser que “notables exámenes como los que hace Auerbach en su *Mimesis*, donde Julien Sorel no se concibe sino en las condiciones sociales, políticas y hasta económicas de la Restauración, eran invalidadas de un solo golpe”. No todos los estructuralistas eran proclives a la negación absoluta, pero los dogmáticos aceptaban sólo el tono oracular. Incurrían en los excesos “a los que llevaba —y aún los lleva— su tendencia operacionalista, a esa especie de *ars combinatoria*, con una metodología que a los que alguna vez hicimos matemáticas nos resulta muy familiar: las permutaciones y transformaciones, el álgebra topológica y

la teoría de los juegos. Excelente metodología y quizá la sola valadera para los entes del universo matemático, pero inadecuada para los hombres”.

Moviéndose entre dilemas, tanteando en la oscuridad del mundo, soñando con un orden que es un engaño a los ojos, Sábato resume en sí la condición del hombre latinoamericano, que seguirá moviéndose en aquello que el lugar común prestigioso describe como “un mar de dudas”. Sin embargo, es ésa la manera en que él puede ver, como cada uno de nosotros, el mundo, contradictorio, azaroso, doble, desgarrado y en eterno desasosiego. Ser el cronista de todo ello es su mérito mayor, su firma en el cuadro.

(Anales del Instituto de Chile, 1984)