

LITERATURA IBEROAMERICANA

UN CANON
DE LOS AFECTOS

El libro *Contrapuntos. Medio siglo de literatura iberoamericana*, de próxima aparición, surge a raíz de una primera porfía adolescente: el deseo de conocer las caras de los escritores, que se convirtió en el deseo de descubrir las máscaras y los símbolos que hay detrás del hombre.

DANUBIO TORRES FIERRO

I outsider myself as acting a part in the great system of society.

Samuel Johnson

I

Desde adolescente, desde que comencé a leer de manera consciente y continuada, me importó ponerle caras a la literatura. ¿Cómo era realmente Homero, a quien se retrataba como inscripto en piedra, y con un mirar vacío, ciego? ¿Fue Cervantes ese vejestorio al que se veía surgir, enmarcado en un óvalo, entre barbas abundantes y con ojos de fuego? ¿Honoré de Balzac era de veras ese señor de bigotes que, en un daguerrotipo, aparecía arropado en una bata y con un cigarro humeante en su boca,

y que se reconcentraba volcado sobre un escritorio en el que se apilan los papeles? ¿Qué tenía en común esa figura imponente con el papá Goriot miserable que se arrastraba por las calles de París? ¿Uno y otro eran el mismo? ¿Y qué cara –qué cara atroz– había tenido Horacio Quiroga para escribir unos cuentos que ocurrían asoleados en la selva del otro lado del río grande como mar? Más: ¿qué relación había –si la había– entre el personaje Carlos Argentino Danieri y el personaje Jorge Luis Borges, otro vate que no miraba a ninguna parte y sí al infinito? No sabía que estas preguntas, hechas en una ciudad situada en las convergentes geografías entre el Uruguay, la Argentina y el Brasil, eran preguntas que al muchacho se le volverían recurrentes y que tenían unas implicancias de calado teórico en la historia las letras. Lo que más recuerdo es que ese muchacho (que vivía en la calle Rio Branco, número 165, de Rocha, de la que se decía que cada casa tenía un piano) aguardaba con impaciencia la llegada del cartero que podía traer la respuesta a su curiosidad. En aquellos años las embajadas de muchos países tenían servicios culturales que enviaban, a quien lo solicitara, material periodístico y bibliográfico: revistas, publicaciones, libros; una folletería con ilustraciones y generosa. De allí son mis primeras imágenes de Anton Chejov y Fedor Dostoiewsky, de Alfred de Musset y Victor Hugo, de Edgar Alan Poe y Walt Whitman; y allí, para siempre jamás, vi la cara de Giuseppe Verdi, el músico que bien podía ser escritor (*Oh mia patria si bella e perduta*), en una espléndida edición de una historia del *Resorgimento* en la que también vi, y para siempre jamás, a una Alida Valli que –en *Senso*, en el papel de la princesa Serpieri– subía unas escaleras enfundada en un vestido ondulante cuyas faldas se oían crujir. *The Eye sees more than the Heart knows*, diría William Blake en uno de sus arrebatos.

Este libro, *Contrapuntos*, es la consecuencia y el resultado de aquella mi primera porfía adolescente que trepó, en su tránsito, hasta un extremo previsible: querer conocer las caras de los escritores fue querer conocer las máscaras y los símbolos que hay detrás del hombre, lo que se esconde. Trataré de explicarlo. Ese interés por ponerle caras a la literatura dio un paso más cuando me fui a vivir a Montevideo.

Allí, en la capital del país, entre su millón y poco de habitantes, pronto me encontré vuelto miembro de una clase media extendida en la que abundaban las gentes de la cultura y el intelecto. Parecía que todos nos conocíamos y que compartíamos una fraternidad, al menos todos los que frecuentábamos determinados círculos. Me tocó hacer mis primeras armas como periodista en el semanario *Marcha*, que era el de mayor prestigio y más predicamento; en un tris, a mis veinte años, conocí a cuantos conformaba un grupo famoso. Poner caras a la literatura dejó de ser una manía para convertirse en una estrategia de pertenencia, conocimiento y resguardo. Y algo no menos importante que por entonces no podía discernir en todos sus alcances: ayudó a vertebrar una identidad y su mitología. Sospecho que pesó en ello un temperamento joven inocente abierto a la intrepidez y que gustaba de colonizar los espacios. Que en el país pareciera gobernar un clima de igualdad social, sin diferencias acentuadas en los comportamientos y las relaciones, era un rasgo que contribuía a asentar, en el ambiente de la cultura, una cofradía. Era, también (y quedó para mí muy claro en los tiempos de *Marcha*, que serían tiempos de variadas militancias: afectivas, literarias, políticas, ideológicas), un modo de sumarse a un *esprit de corps*, tan necesario para alguien que se estrena en un oficio. En cualquier caso, en la tribu de los sensibles y los nerviosos, la cercanía física y la frecuentación personal eran complementos que activaban, si no la amistad, sí la camaradería. Las caras de la literatura llegaron a ser parte de un destino personal y de un aprendizaje de la vida; dicho de otro modo, desde ese momento, el modelo tuvo una vocación de futuro, como si esa superstición, descubierta a edad temprana, encerrara la idea de cuanto estaba en lo por venir. Entiendo que además ocurrió (o comenzó a ocurrir) un rito de pasaje que aún no podía nombrar: el de la adhesión a una tradición, que solo se cumple cuando se conoce a alguien a quien nos gustaría parecernos.

Tampoco sabía que la interacción que impulsaba a esa dinámica tocara el nervio de uno de los misterios del acto creador. ¿El hombre y el escritor son diferentes, y en qué grado y hasta qué punto? ¿Es a la obra, y nada más que a la obra, a la que se debe apostar?

¿Qué implica verdaderamente el acto escritural: fundar una identidad, una no-identidad o una anti-identidad? ¿Hay un “hombre que vive” y un “hombre que crea”, como argumentó André Gide, el autor que más hizo escuela en estos interrogantes en el primer cuarto del siglo XX? “Somos siempre, siempre, dos”, se quejaba un agobiado. Cabe señalar que el hombre y el escritor, con ser inconfundibles, en algunos casos ilustran una misma figura (o, si así se desea, procrean una misma *persona* dramática que es y no es ninguno de ellos), y que esa trinidad plantea una de las intrigas centrales de la literatura. En ella, entre otras cuestiones, se confinan aquellos poderes totémicos (demoniacos o visionarios o consoladores: depende del ángulo desde el que se los aprecie) que se vinculaban a las profecías y que hacían de ciertos dioses, de los chamanes o de los vates unos caracteres singulares, igual de respetados o temidos; y cabe señalar, también, que la deserción de los viejos titanes gritones y la abolición del idealismo de los románticos, con la llegada de una sangre democrática que volvería al escritor un ciudadano, y que situaría en el primer plano del documento literario contemporáneo a la sinceridad testimonial, nunca logró rematar los sentimientos ambiguos, de intimidación, que inspira el “genio” –el *daemon*–. Pareciera que haber transitado de ser un señor al que los niños le tiraban piedras en la calle a un figurón que aparece rutilante en los estudios de televisión no modificó sustancialmente su estatuto dual.

Hay dos sentencias famosas en la historia de la literatura que se enseña en casi todos los cursos especializados y con las que los alumnos están familiarizados por su resonancia hechizadora y su capacidad para despertar una intimidad inmediata. Una dice que *Je suis un autre*, y es de Arthur Rimbaud, y la otra dice *Ni tout a fait la meme ni tout a fait une autre*, y es de Paul Verlaine, y que ellos hayan vivido una relación tormentosa añade, en el imaginario literario, un tinte neurótico. Para colmo, y no menos determinante en este orden de cosas, en algún momento se descubre que suele haber un aire –una forma de ser– que se acomoda con la figura y los talentos de cada persona, y que allí a veces se transparentan las claves de un carácter, lo que acaso llevó a otro clásico (francés, sí: ellos cultivaron, entre el

siglo XVII y el XVIII, una atracción por los vericuetos de la psicología) a escribir que *c'est mieux d'étudier les hommes que les livres*. ¿Estamos, en esta inversión paradójica, ante la última consecuencia de que un libro es sucesivo y corresponde íntimamente a la función que ejerce sin permitir demasiadas digresiones mientras que el carácter de un hombre es una superposición de continuos en cuyos intervalos acecha lo imprevisible? ¿Cómo se manifiesta, si es que se manifiesta, esta dualidad que tanto aparece en la actitud del lector común y que lo lleva, en su entrega inocente, a confundir al hombre, al escritor, a la *persona* y hasta al –o la– protagonista de determinada trama argumental? Para ese lector común, que Gustave Flaubert dijera “Madame Bovary, soy yo”, fue sin duda fuente de desconcierto. Y un mulato brasileño, Joaquim Machado de Assis, introdujo una fórmula incluso más inquietante cuando, en una de sus piezas, se preguntó si habría que hablar de un “autor difunto” o de un “difunto autor” refiriéndose a ese ente que es el narrador que aquí se mueve como una presencia más y que más allá se esfuma entre los velos de lo que se crea. Bizantinismos a un lado, y como resultado del proceso personal en el que me había adentrado, caí en la cuenta de que empezaba a comportarme como, y a tenerme por, alguien que comienza a dramatizarse a sí mismo. Una de mis reflexiones de entonces fue que comerciar con los escritores, con sus libros y desde luego y sobre todo con la literatura, lleva a que uno acabe siendo un personaje literario, una figura más en la novela familiar que se escenifica, y que esa trasmutación puede apadrinar la intuición nada descabellada de la posibilidad de vivir varias vidas simultáneas.

II

Medio siglo atrás –en las inmediaciones de 1968– los escritores (las caras de los escritores) se multiplicaron en el mundo público y en mi mundo privado. Había comenzado una revolución literaria iberoamericana y el muchacho, ya un hombre barbado, se estaba convirtiendo en testigo y parte comprometida de la historia sin casi saberlo, como aquel Fabrizio del Dongo que en *La Cartuja de Parma* asiste a las escaramuzas entre la reacción y la renovación. Hay una fecha algo posterior

que es decisiva. En los primeros días de enero de 1974, empujado por el deterioro político creciente del Uruguay, viajé a México. Era mi primer paso en el camino del exilio; ignoraba que el exilio se convertiría en un trauma incurable y que de allí en más se afirmaría mi condición de *metoikos*, de extranjero en residencia. Pero lo que ahora importa es que es el destino mexicano fue benéfico y me ofreció, generoso, la posibilidad de ser un profesional de las publicaciones literarias. Primero recalé en el suplemento *Diorama de la Cultura* del diario *Excelsior* y, después, en la revista *Plural*, de la que fui secretario de redacción hasta su final abrupto. *Plural* fue un parteaguas y un hito en el desarrollo de la literatura y el pensamiento intelectual de la época; captó el espíritu del tiempo, fue una tribuna para la discusión de las ideas que eran dominantes y cumplió ese quehacer privilegiando el discurso inteligente y bien escrito, con un perspicaz sentido de la oportunidad, con capacidad de profecía adelantada, con audacia creadora y sin complacencias ideológicas –y poniendo un énfasis orgulloso, sin concesiones ni complejos, en la paridad entre lo que se hacía en México, en América Latina y en el mundo–. Puedo discernir ahora (y el discernimiento me hace sonreír con cierta malicia retrospectiva) que la revista, como el periódico *Excelsior* que la patrocinó, se plantearon como excepciones en un país que aún no estaba dispuesto a tolerar ataques a la norma. Estar allí significó, para mi personaje de recién llegado del lejano sur del continente, una experiencia excitante, de crecimiento intelectual y humano, una experiencia que, por cierto, está en los orígenes de este libro porque allí, en *Plural*, conocí a la mayoría de los escritores cuyas voces hablan en estas páginas con la vocación de configurar una única voz: la de la literatura. Nada de lo que vendría más tarde entregó dones similares. Y lo que vino después en mi futuro inmediato, debo aclarar, tuvo muchas virtudes: *Mundo Nuevo*, el suplemento literario del primer *El País*, *Vuelta*, *Vuelta Sudamericana*, la *Revista de la Universidad de México*, el suplemento de *La Nación*, el suplemento *Sábatico* del *Estado de S. Paulo*, el primer *Letras Libres*. Recreando y reactivando el legado de *Sur*, *Plural* se hizo memorable; por sus desafíos ideológicos, y la energía para defenderlos, se hizo épico. Es una pena comprobar la

destitución paulatina de estos ministerios literarios, imprescindibles por ser válvulas de oxigenación y necesarios en su mediación entre el público lector, el escritor y el crítico. *Ite cyclus est.*

III

Pero volvamos al 68. Digamos, para comenzar, que el 68 fue el año central y canónicamente emblemático de la década de los sesenta del siglo XX. Se trató de una década inscripta en una conmoción: una crisis que produjo un estremecimiento y favoreció un cambio. Vista entonces, mientras se desarrollaba, envuelta en una súbita agitación, parecía rematar airadamente una mitad de centuria política en la que se codearon los totalitarismos (el fascismo, el nazismo, el stalinismo) con un instituto burgués nieto de las revoluciones del XVIII y XIX y al que comenzaban a acrecentar unas clases medias hijas de una dinámica industrializadora y urbanizadora. Algo como una transición y una pugna entre un orden viejo y un orden nuevo podía leerse como fuerza motora. Tan es así que una de las grandes vertientes en que el movimiento del 68 se manifestó fue la del enfrentamiento entre el conformismo y el inconformismo, entre la anomia y el nervio. El espectáculo que se presenciaba tenía algo del teatral gesto de deshacerse de una peluca.

La América Latina de aquellos tiempos se sumó a esa ansiedad mundializada. En México, en Santiago de Chile, en Montevideo, estallaron revueltas –a menudo con consecuencias trágicas y de tan abultadas resonancias en el futuro– que se concentraron en los centros de enseñanza universitaria. No es casualidad que frente a la sobreexcitación de la coyuntura social, y a la crisis de los modelos existentes en un continente que no había dado con su propio paradigma y muy expuesto al influjo de unas ideologías que no nacían y se sucedían en su interior sino que trabajosamente se adaptaban a las circunstancias locales, distorsionando el modelo original y desfigurando la copia, por esas fechas convivieran entre nosotros una renovación que se quiere expandir en las grandes capitales y una reacción que se monta en taras vetustas. En un enfrentamiento de mentalidades, aquí también lo viejo y lo nuevo comenzaban a mirarse a la cara. Me queda el recuerdo

físico del ansia por desembarazarme, ante cualquiera que representara alguna forma de autoridad, de una impostura.

IV

Pues bien: dicho lo anterior, demos una brazada ufana. Hubo un dominio en el que la América Latina fecundó una originalidad llamada a despertar un pasmo admirado. Ese dominio fue el de la literatura. En efecto, a lo largo de los sesenta, y muy especialmente en las inmediaciones del año 68, hizo eclosión y se consolidó lo que se llamó, con expresión inadecuada, el *boom* literario latinoamericano. No era una creación que surgiera de la nada; sus antecedentes, y el continuo de su tradición, estaban por supuesto en *Sur* pero también en la *Revista Mexicana de Literatura*, que se creó en el medio siglo, y en numerosas publicaciones uruguayas, peruanas, cubanas (*Número*, *Orígenes*). Allí apareció una generación de escritores a los que la historia de la literatura reconoce como figuras fundadoras; ellos impusieron un sello literario nuevo y retomaron, retorciéndola y asentándola en bases más sólidas, una tradición –que, no debe olvidarse en este contexto– es nada más y nada menos que una memoria. Esa transición ya forma parte de la historia literaria y manifestaciones similares a ella se encuentran en las evoluciones del Brasil y la España anterior y posterior a la Guerra Civil. Para decirlo con algún énfasis, y con el mismo optimismo que por entonces triunfaba a contracorriente de una atmósfera política deprimente, se trató –en efecto– de la última revolución literaria que apadrinó el continente. Una revolución circunscripta, si se quiere, a unos concretos sectores sociales (las élites pensantes, la subclase intelectual, zonas más o menos amplias de las clases medias instruidas) aunque no por ello menos significativa y profunda en sus logros y sus consecuencias. A partir de la comprobación de que las lenguas son realidades más vastas que las entidades históricas y políticas que llamamos naciones, y aupado en una autoestima creadora cuyos ímpetus no se sentían desde el modernismo rubendariano, emergió un movimiento poderoso. Las literaturas de América Latina –la literatura argentina, la mexicana, la uruguaya, la brasileña– demostraban que conformaban

una sola y única literatura. Acaso allí empezó a imponerse con calado definitivo una idea vaga y sobre todo lastrada hasta entonces por una impedimenta incurablemente retórica: la de que el continente configuraba una civilización, la civilización que popularmente ahora se llama latina. En todo caso, no tengo dudas de la existencia de una suerte de conciencia moral de América Latina, que resonaba aquí con más fuerza y allá con más moderación, que lo hacía aquí con un determinado acento ideológico y allá con otro distinto. Todos los escritores (de los llamados fundadores a sus descendientes) del *boom* creen, con excepciones contadas, en el destino común de la América Latina, aunque se trate de una creencia más ilusoria que real, más esperanzada que concreta; la mayoría de ellos, cabe recordarse, vivirían exilios temporales, prolongados o definitivos.

Hay un paso más en esta secuencia: aquella literatura en auge recobra su vínculo –torcido cuando estalló la Guerra Civil– con la escrita en España y, al conformar un enlace, una y otra se presentan juntas a la mirada sorprendida del mundo. La actividad de las editoriales españolas, situadas en Madrid o en Barcelona, y entre ellas las desarrolladas por Seix Barral y por Barral Editores fueron un motor que aceitó el movimiento y lo puso en marcha. Una de las convicciones de este libro es que la literatura latinoamericana y la española, más allá de sus diferencias de acústica y de preocupaciones, se sitúan en una órbita convergente en la que el alimento mutuo es la norma. A mediados de 1977, muerto el franquismo y clausurado *Plural*, y por cierto malherido mi personaje por este golpe traicionero, viajé a Barcelona y allí residí por tres años y medio; pude comprobar *in situ* la verdad de esta perspectiva coincidente en una ciudad todavía abierta al afecto indiscriminado.

V

Más allá de unas fuentes inspiradoras comunes (la narrativa norteamericana, el existencialismo, el *modernism* anglosajón) y de una voluntad de ruptura (se quiebran los géneros literarios, se reacomodan y se prolongan las tradiciones anteriores), lo que domina y gobierna en la literatura de los sesenta son dos rasgos fuertes. Por una parte, al revisar

la herencia inmediata, la herencia de las vanguardias de los veinte y del bautismo de la modernidad de los cuarenta, los escritores la reformulan y la ahondan. Crítica, ironía y parodia se volverán instrumentos claves que alimentarán un talante de alta capacidad subversiva. Así se pondrá en marcha un sistema de circulación espiritual, un flujo y reflujo de estímulos. Por otra parte, el llamado “compromiso”, tan arraigado en un continente descoyuntado por las calamidades, y en el que el intelectual está tan dispuesto a claudicar o a dejarse seducir por las trampas ideológicas y políticas (y el reguero de vergüenzas “históricas” cometidas es, en este sentido, cuantioso), convivió con el compromiso con la escritura. A menudo se tuvo la impresión de que el acto literario quisiera borrar y redimir al acto político.

En todo caso, tanto la forma (la estrategia que organiza un discurso) como el fondo (aquello que, a través de la emoción estética, se transmite al lector) organizan una comunión entre los autores y su público. No miento si afirmo que nunca hubo, en mi caso, asomo alguno de irrealidad entre el emisor y el receptor cuando preparaba el número de una revista o de un suplemento; había, sí, la certeza de un pacto vigente. Hay más. Que en tierras de mayorías analfabetas, violentas y dejadas de las manos del hombre apareciera esta camada de espíritus sofisticados fue una contradicción en los términos; fue también, y con igual capacidad de desafío intelectual, una suerte de psicoanálisis para esos lectores integrantes de las clases medias que de pronto se enfrentaban a obras que proponían una revisión impiadosa de sus creencias y sus conciencias. Este intercambio implicaba una forma de conocer una realidad y de reconocerse a uno mismo: una reforma de la propia persona. Rara ocasión: se entraba en historia y se entraba en literatura al unísono. Ocurre que todas las novelas del periodo recorren una serie de *topoi* que son arquetípicos y que son los que más importan (porque más le hablan) al lector: el sentido del exilio, del desplazamiento y la alienación como rasgos peregrinos de la humana experiencia; la nostalgia por un lugar extraviado como marca que percute en el curso errante de la vida; la búsqueda de un pasado oculto o un familiar perdido que dispara las ansiedades de la memoria. Se trata de traumas que se vuelven, de

esta o aquella forma, heridas a flor de piel, y que, al ser tratados de una manera peculiar por cada uno de los escritores, alcanzan una estatura simbólica a la vez propia y universal.

De ahí que una comunidad social (otra vez: las clases medias, de las que provienen por cierto casi todos los escritores), una comunidad de problemas (las dictaduras, las inflaciones económicas, los regímenes políticos malformados) y una comunidad de lo sensible (un afecto, una exaltación) contribuyeran a definir moralmente, al menos para las generaciones de edad media y joven que ejercían el presente activo, a unos países que se volvían encanallados y zozobrantes. Y de ahí, también, que las imaginaciones que allí nacieron, y que se vehicularon y alcanzaron su difusión mayor en ese género históricamente ligado a los sectores burgueses medios que es la novela, constituyan ahora recuerdos personales, conformen una mitología. (Ya se sabe: lo que importa en esta vida no es leer sino releer; pero con las novelas de los sesenta, y por una decisión que obedece a las solicitaciones del alma y no a las de la racionalidad, he decidido tener por política el convivir con un recuerdo autobiográfico que ha perseverado en coincidir con el recuerdo elaborado por el tiempo. Irrevocablemente, la primera lectura es la que manda; irrevocablemente, somos lo que nuestra memoria desea que seamos.) Hay un dato que ayudó a que las cosas se dieran de ese modo: en los trámites de la narrativa de los sesenta, los escritores se volvieron protagonistas de sus obras (protagonistas en tanto dueños y señores de un ámbito de resonancia, protagonistas en el sentido de renunciar a la omnipotencia clásica y volverse prójimos democráticos) y, en un capítulo más de su evolución, fueron capaces de mirarse a sí mismos desde adentro de sus propias obras (unas obras que recurren a un mecanismo especular interior, unas obras que articulan caminos de ida y vuelta en sus intersticios). La creencia del propio novelista en sus invenciones hizo que nosotros compartiéramos esa creencia. *Mon semblable, mon frère*. Eran textos que *nos* escribían. Otra explicación para que se abrazara esa amistad tiene un retorcimiento dramático: la esencia de la novela radica en el fracaso de un hombre, en la dignidad en la derrota de sus agonistas o protagonistas. ¿Míticamente nos identificamos con ese destino de desventura? Ninguno de

los libros que se escribieron entonces fueron escritos para ganar dinero; aunque el profesionalismo del escritor fue una de las características más destacadas del momento, y las editoriales de autor claudicaron ante los manotazos del mercado, por lo menos hasta recién entrado el siglo XXI la unidad del *boom* se preservó en sus expresiones más nobles, menos contaminadas de oportunismo.

VI

Este libro aspira a ser una memoria coral de ese momento único, y por extensión una cartografía del patrimonio que legó, desde sus orígenes hasta sus estribaciones finales; acude, para ello, al diálogo, al documento, al testimonio, al debate: un contrapunto vivo y vívido. Y acude a dinamizar un intercambio (sobre todo si de manías se trata, decía el clásico, hay que “porfiar hasta morir”) entre el hombre y el escritor y las caras y las figuras que uno y otro recrean, íntimamente unidas las partes y sus desplazamientos como en aquel famoso poema de Yeats en el que resulta imposible separar al bailarín de las evoluciones de su baile; los retratos que de cada escritor se hacen deben entenderse como una puerta de entrada a un mundo que de inmediato se ampliará y amplificará. Un dato curioso: en estas conversaciones el entrevistador vislumbra que, al preguntar y al escuchar, también se entrevista a sí mismo, y que, en el trance, el entrevistado se va adentrando en zonas personales hasta entonces no formuladas. Es una transferencia envolvente que historia una complicidad activa y un sentido de pertenencia compartido. No tengo dudas de que esos maestros venerables de la interacción dialéctica que se llamaron Sócrates y Platón hubieran aprobado los resortes inspiradores de estas antagonías. ♪

[Introducción de *Contrapuntos. Medio siglo de literatura Iberoamericana*, de próxima aparición en Taurus Random House, Madrid, 2016.]

DANUBIO TORRES FIERRO ES ESCRITOR.